

جوزيف حنا بشوع
القنديل
محيي الدين زنكنة
دراسة فنية

القنديل

محيي الدين زنكنة

جوزيف حنا يشوع

القنديل

محيي الدين زنگنة

دراسة فنية



دار آراس للطباعة والنشر

اربيل - اقليم كردستان العراق

دار آراس للطباعة والنشر
شارع جولان - اربيل
اقليم كردستان العراق
البريد الاكتروني aras@araspress.com
الموقع على الانترنيت www.araspublishers.com
الهاتف: 35 49 224 66 (0) 00964
تأسست دار آراس في (٢٨) تشرين (٢) ١٩٩٨

جوزيف حنا يشوع
القنديل - دراسة فنية
منشورات آراس رقم: ١١٩٧
الطبعة الأولى ٢٠١١
كمية الطبع: ٦٠٠ نسخة
مطبعة آراس - اربيل
رقم الإيداع في المديرية العامة للمكتبات العامة ١١٨٥ - ٢٠١١
الاخراج الداخلي: كارزان عبدالحميد
الغلاف: آراس أكرم
التصحيح: أوميد أحمد البناء

المقدّمة

تنبع أسباب اختيار موضوع هذا الكتاب من أهمية (محيي الدين زنگنة) أديباً، زاول الفنون الأدبية النثرية- بإحتراف، مجبولاً بنزعةٍ جادّة في النظر إلى الأشياء، جادّةً في التعبير عنها وعكسها لوحات تنضح بهموم الإنسان -الجماعة- تُعاني تأسّياته، تشاطره أتراحه، تصرخ بِصوتِه عبر حنجرتها -رغم الألم- حال تواضع زنگنة.. مترافقاً مع مواقف شخصية، دون بروزه على النحو الذي كان مفترضاً، بل وواجباً له ككاتب مُجيد أنار.. وأُنير لشيء من الزمن. إلاّ أنه احتجب عن الأضواء، ولاسيَّما خلال العقود الأخيرة من القرن الماضي... مكتفياً بعبء الإنارة للآخرين دون التفاتٍ إلى مقابل، أو مردود مادياً كان أم معنوياً.

على هذا الأساس ارتكزت فكرة الكتاب، وموضوعه. محاولة للّتمتع الجاد بدراسة زنگنة مسرحيّاً، بعيداً -لكن ليس منفصلاً- عنه روائياً وقاصّاً. لا يعني ذلك إدعاءً بالإدلاء عنه، إذ هو أكبر حجماً من ذلك. بل اعترافا لرجل أنكرَ ذاته في أعماله محتملاً وقر الإنسان بِهمومه. أزماته وتأزّماته في زَمنٍ بِتنا لا نسمع فيه من الكثيرين شيئاً سوى أصواتهم تجلجل عبر أعمالِهم مُحيلةً متاعبهم الشخصيّة زعيقاً ناشزاً باعِثاً النفور من مجرّد التطلع إلى عناوينهم. أبداً كان زَنگنة.. ولايزال ينحت ملامح الإنسان في أشد حالاتِها تناقضاً واحتداماً ومصادمةً. عنده نعثر على الإنسان بوجوهه المتعددة، الطيّب والشرير، الخيّر والظالم، المُحِبّ والمُسالِم، المُستَبِد والمُتَجَبِّر.

يُعد المسرح الأداة الأكثر فعالية والأشد قُدرةً على التغيير من بين أدوات زَنگنة حسب منظوره الشخصي- في التعبير عن الثيمات المُشار إليها. فضلاً عن أنه يضمن تبادلاً ومعايشةً مع المُتلقي بِشكلٍ مُباشر. لأجل ذلك يتعامل مع المسرح بِخبرة ودراية عميقتين، فنحن نجده متفحّصاً لكل سطرٍ في أعمالِه. مستوفياً... وقبل ذلِكَ هاضماً لكل النظريات المتعلقة بكيفية العمل في ميدان المسرح. فكان أن شكّلَ ذلِكَ دافعاً له إلى ميلٍ واضِح نحو العمل المسرحي -كمؤلف- وانطلقت، متأثرة بذلِكَ، فكرة التزام الكتاب بالأعمال المسرحية لمحيي الدين تحديداً.

اعتمد الكتاب منهجاً له طريقة الرصد للظواهر الفنيّة في أعمال زه نگه نه المسرحيّة. إذ بواسطتها حوّل الكاتب ثيماتِهِ ومضامينه إلى أشكال مسرحية مؤثّرة، خلاّبة، تنضح

جماليّةً وإبداعاً. ذلك أن الكتاب لن يتطرق إلى الشخصيات، أو الحوار، أو البناء الدرامي للمسرحيات، إلا من خلال إشارات سترد في معرض الحديث عن الأدوات الفنيّة المستخدمة من قبل مؤلف الكتاب في صياغة وبناء الهيكل الدرامي لمسرحياته.

كما ويتعامل زنگنة بعدالة مع الشكل والمضمون. نصيب الشكل عنده مساوٍ ومواز لنصيب المضمون، إلا أن للمضامين مجالاً آخر لن يتناوله البحث مع الاستثناء كما أُسلِف أثناء دراسة الأداة الفنيّة.

على الرغم من أن الكتاب لا يدّعي الإدلاء عن تجربة محيي الدين إجمالاً، إلا أنه يُعلن وبثقة– أنه يعرض أمام عدسة الرّصد ما يمكن عدّه الأبرز، والأهم، والأكثر شمولاً من أدوات زنگنة وسماته في الكتابة المسرحية. لقد تناول الكتاب الأداة الفنيّة للكاتب تلك التي وظّفها في صياغة مسرحياته، والتي من خلالها تعرّفنا إليه أديباً مُجيداً لِما تتميّز به هذه الأدوات من وعي أسلوبيٍّ، وتقنية عالية في سبك الحروف. فكان أن أثمر ذلكَ مضامين تتوفر على القوة، والنفاذ إلى الأعماق، وإصابة الهدف بدقة وبراعة.

يتألف الكتاب من ثلاثة فصول يسبقها مدخل يتناول سيرة زنگنة الحياتية، والأدبية. ترافق مع السيرة عرض للحميميّة بينه وبين أعماله، فضلاً عن بيان لأسباب هذه العلاقة المحتدمة بين زنگنة والكتابة عموماً، وبينه وبين المسرح على نحو خاص.

أُعقِب المدخل بالفصل الأول، المتناول للتبادلية بين المسرح والقصّة عند محيي الدين زنگنة. يسهب الفصل في عرض المزاوجة التي تقصّدها الرجل بين العمل القصصي والعمل المسرحي. وقد اقتصرت الدراسة على ظاهرة (القصة في المسرح) انطلاقاً من كون الكتاب قد اخذ على عاتقه مهمة العرض للكاتب. وموازنةً مع ما كتبه النقّاد عن ظاهرة (القصة في المسرح عند زنگنة) تناول الفصل هذه السمة من خلال الشرح المفصّل لطريقة التناوب. وأُسلوب تعدّد الرواة حيث يميل الكاتب إليهما كثيراً في نصوصه المسرحية رغم انتمائهما إلى أساليب القصّ وعالم الرواية. ولنقل الملاحظة من النظرية إلى التطبيق تم توظيف اثنتين من مسرحيات زنگنة (كاوه دلدار، الأشواك) كأمثلة تطبيقية –وليس للحصر– على السمتين آنفاً. وتجدر الإشارة إلى أن الكتاب التزم منهجاً له الشرح النظري للسمة المرصودة، ثم توضيحها بواسطة أمثلة تطبيقية مادتها مسرحيات زنگنة.

يدلي الفصل الثاني عن الإيحائية في مسرح زنگنة عبر التحليل لأداتين حققّ

بواسطتهما الكاتب الإيحائية في أعماله. تناول المبحث الأول من الفصل الأداة الأولى، التوظيف التراثي. أما المبحث الثاني فقد تكفّل بالأداة الثانية، ترميز الأسماء. لقد كان لهاتين الميزتين أثر في إضفاء العمق والجمالية على النص المسرحي، ذلك إنّ الإيحائية بشكلٍ عام توفّر للعمل الأدبي ميزات ترقى به إلى مرتبة يتفوّق فيها على سِواه من الأعمال ذات الطابع المباشِر. وفي المبحثين كليهما التَزمَ بالمنهج الذي اختَطّه الكاتب لنفسِه من حيث الإشارة والتوضيح للسمة نظريا وتطبيقياً.

أما الفصل الثالث، فقد تناول تأثر زنكنة بالمسرح البريختي. وعلى الرغم من أن أدوات (بريخت) المسرحية مكانها على الخشبة، إذ ابتكرها لتكون طُرُقاً جديدة أكثر فعالية في إيصال الغاية من المسرحية إلى المُتلقّي. إلاّ أنّ استخدام زنكنة لهذه الوسائل في النص المسرحي المطبوع –مع ملاحظة أنه لم يعمل في الإخراج– وعند قراءة المسرحية، فإن لهذه الأدوات فعلها في القارئ، وتحقق عنده الكثير مما أراده الكاتب منها ولها. عَمِدَ في هذا الفصل إلى رصد الوسائل التي حقّق بواسطتها زنكنة كسر الإيهام المسرحي بغية تغريب المُتلقي عن النص، ومنعاً لتورطه عاطفياً مع المسرحية. فحققت هذه الوسائل داخل النص المكتوب تكثيفاً أشد، وجمالية عالية في بناء المسرحية الداخلي والخارجي.

مع الكتاب أُرفقَ نص لحوارين أجراهما المؤلف مع الأديبين زَنكنة وصباح الأنباري.

وقد أسفر الكتاب عن الملاحظات الآتية:

١- زَنكنة كاتب ينطلق من نظرية الفن للمجتمع، أعماله شديدة الالتصاق بالقضايا ذات العلاقة الوطيدة بالحياة العامة، تلك التي تعانيها القطاعات الأوسع من البشر.

٢- يميل بشكل مفرط إلى المسرح، رغم تمرّسه في الأنواع الأدبية النثرية الأخرى برغمه على ذلِكَ إدمانه على اقتسام الآخرين أثقالهم، والطيبة المفطور عليها منذ نشأته وحتى استوائهِ.

٣- إنه كاتب متمرّس يكتب في الأجناس النثرية جميعها. فأدّى ذلِكَ إلى تعمّده الخلط بين الأساليب الأدبية المتنوعة في بناءِ نصوصهِ، فكان أن توفرت مسرحياته على سِمات قصصية واضحة أشاعت فيها أجواء روائية خلابة.

٤- إنه يُغرق أعماله في رمزية وإيحائية عالية، استخدم لها وسائل عِدّة كان أهمّها الرجوع إلى التُراث والتنقيب في أعماقِهِ والخروج بِه إلى أجواء معاصرة. فضلاً عن

ترميز الأسماء في مسرحياتِه حيث يَصوغها على نحوٍ يوحي بما تنطوي عليه الشخصية ودوافعها وبواعث سلوكِها ومواقفها.

٥- يمتلك تاريخاً طويلاً في عالم الفكر، درسَ خِلاله بوعيٍ وقصدية ظاهرة معظم النظريات التي قيلت في المسرح - إن لم يكن جميعها- فكان أن استوعب المطروح النقدي واستخدمه في أعماله مضيفاً إليه أدواته الخاصّة.

٦- يمتلك عناد المفكِّر وإصراره وجرأته وشجاعته في الإشارة إلى سلبيات الحياة والكشف عن أدوائِها والخُبث المستشري في أوصالِها.

صقلَ زَنكنة أعماله مرآةً ناصعةً ينعكس من على سطحها الوقر الذي ترزح تحته الحياة، والقتامة التي تلفها مبشِّراً بأرضٍ جديدةٍ رسَمَ لها أجواء الجنّة، ولأن الجنّة تحتضنها سماءُ أبيّة الحضور في متناول الإنسان.. فقد ظلّت اليوتوبيا التي نزفها في مسرحياته، وأعماله عموماً أُمنية بريئة يتعطّش إليها الإنسان نُجداناً للنقاء. وعلى الرغم من ذلك فإن زَنكنة ، بشجاعة فائقة وعِناد الصخور.. مسكوناً باستمرارية دوران الحياة، سلّطَ الأضواء المنبعثة من قنديله على الظلام المكتنِف للإنسان ماحياً الظلال علَّ أنواره تطرد الجرذان من جحورِها. اقترب من الإنسان عموماً، والمفكِّر على نَحوٍ خاص. لا مسرحية له تخلو من ذكرٍ للكُتب أو الكُتّاب، أبطاله موسيقيون أو أطباء، أو أدباء كمثلِهِ. أبداً تلفّهم عُزلة قداسويّة، ربما كان بذلِكَ يودّ التصريح بأن المثقف والمفكِّر يعانيان دوماً الوحدة والغُربة، إذ إنه من الصعوبة أن يتآلفا مع التداعي المُهيمن على ما حولِهما، وعليهما. فمضى قُدُماً.. ولا يزال، مُعتمِراً مشعله يحقنه زيتاً من روحِهِ، يغذُّ الخُطى في الأزقة المظلِمة والضيقة، ربما كان أحدهم قد تكالبت عليه الجرذان.. فانزوى في إحدى زواياها بانتِظارِ مُخَلِّصٍ ربما كان زَنكنة أو غيره. (لا شكّ أنّ الكتابة لم تعد قادرة على تغيير العالم، إلا أنها مازالت -بالتأكيد- فعلاً مُغيِّراً للذات).

وإذ تشرع هذه الصفحات في الإدلاء بموضوعِها.. فإنها تجد نفسها مدينة بالإمتنان للمسرحي والناقد (صباح الأنباري) الذي كانت يده طويلة في تقديم ما يتعلّق بزةنكةنة ، تنضح كرماً عند السؤال. كما كان الأستاذ المحامي (أحمد الخياط) سخيّاً في إعارة الكاتب ما بحوزتِهِ من مسرحيات الكاتب كونه من المكترثين له ولأدبه.

وقد تبدو أطنان العرفان التي يقدّمها مؤلف الكتاب ضئيلة، إزاء الترحيب الذي استُقبِلَ بهِ، والطيبة التي لَمَسها حين أجرى حواره مع الأديب (محيي الدين حميد زَنكنة).

وبعد..

أُمنية دافئة.. وحقيقية تعتمر هذه الصفحات بأن تكون قد نجحت في الإنفلات إلى خارج دائرة الهذر، وألاّ تضيع في هذا البحر اللامتناهي الإمتداد والذي جرفت أمواجه.. وتجرف الكثير. عسى اللّه تعالى أن يوفّقنا.. ومن بعدها له الإرادة والتقدير.

جوزيف، بعقوبة، نيسان ٢٠٠٠

مدخل زنگنه

الإنسان.. الأديب

المقاتلون بالكلمة
أحد عنوانات مسرحية الجراد

١

كاتب الحب.. والتواضع.. والطيبة. أعماله تنضح بمعاناة الإنسان –الجماعة–، بمنأى عن الإنسان منفرداً أو ذاتياً.. إنسان في الأدب وأديب للإنسانية. بين طيّات رأسه، وأضلعه يحمل قضايا الحياة.. همومها.. أشواكها المؤلمة للإنسان، المُحيلة حياته إلى شريط معاناةٍ بعيد الامتداد. منشغل حدّ الهمّ بالقتامة التي تلفّها ليستحيل ذلكَ دافِعاً في أن يختطَّ لِنفسِهِ سَبيلاً، لم يرق له الأنزياح عنه أو سلكِ سِواه.

فطريّ الدخيلة، نقيّ السريرة، مثاليّ حدّ التطرّف أحياناً. ذاتٌ مكبوتة.. متحفّزة للانفجار والانسياب والتدفّق. من بين صفحاته، وعبر سطورهِ تنساب دموع الإنسان وأحزانه، تشنجاته وانفعالاته، رفضه ومعارضته، كبته وانطلاقه، حبّه وكراهيته. مع ذلك التطلّع البرىء إلى النقاوة، نقاوة ناصعة لم يبلغها الإنسان يوماً رغم جهوده المستميتة.

رسّام حاذق، ببراعة يَمسّ أوتاراً حسّاسة العزف عليها يخلق استفزازاً عَنيفاً تجاه التناقضات التي يعمد أبداً إلى تعريتها. الخير.. الشرّ، الغِنى الباذخ.. الفقر المدقع، الاستبداد.. الوداعة، الوعي.. الجهالة، مدينة الغاب.. والمدينة اليوتوبيا.

شخوصه.. محمّلون بهمومه، تلفّهم حيرة بفعل تساؤلاته الأزلية، مسحوقون تحت وقر تطلعاته، يطوون تحت أجفانهم أحلامه الناصعة، يعايشون الأزمة ويعانون التأزم الذي يسكنه. ولأنه (زنگنة) الباذل نفسه للبشر، والملتصق حدّ التجذّر بملامحهم، يُفاجِئنا هذا النأي العَنيد عن الفردانية، والهموم الشخصية، فنجد أحلامه مُغرَقة بملابسات الحياة، مستلّة من تطلّعات البشر كافة. يصطادها بمهارة وذكاء، ترنو نحو الشعوب قبل الأفراد منطلقاً من مفهومه في أن الإنسان هو حصيلة علاقاته بالآخرين.

لذا فإن ردّة الفعل الجماعية إزاء الحياة سلباً أو إيجابا تهيمن على طابع الفعل الفردي عنده.

٢

صافحت عينا محيي نور العام (١٩٤٠)، مُتنشّقاً هواء (شاطرلو – كركوك) ليغدو سليل آل (زنگنة) ثاني أكبر عشيرة كردية. وهو الابن الوحيد للزوجة الثالثة لوالده الأوتوقراطي[١]. دخل جامعة بغداد عام (١٩٥٨) ليظفر بذلك التزاوج النفسي والثقافي بين أصوله وثقافته الكرديّة، والثقافة العربية والأجنبية. فيتحقّق تداخل بين شخصيتي الكردي والعربي ستتساقط ثماره بعد سنوات. عام (١٩٦٢) تخرّج من كلية الآداب، وبعد سنتين أي في العام (١٩٦٤) عُيّن مُدرّساً للغة العربية في (خانقين)، ولم يُفارق سلك التدريس إلاّ مُتقاعِداً بعد رحلة طويلة من التنقّل بين المدارس الثانوية.

نشأ على خلاف مع نزعة أبيه التسلطية، عاجزاً عن مواجهة استبدادِهِ بسببٍ من تربيته وتنشئتِهِ، فشرعت تتراكم في صدره أكداس الكبت، والغيظ. لذا نجده دوماً يقف بالضدّ من الديكتاتورية والتسلطيّة – رغم عدم قناعتنا التّامّة بحاجة الإنسان إلى أُسرة مرتبكة، متوتّرة، مخلخلة البناء كي يُعاني ذلكِ– عام (١٩٤٦) شهَد المجزرة التي تدفّقت فيها أرواح عمال شركة النفط المُضربين حين ضجّت الشوارع في كركوك بالدماء المخضّلة لِصُراخ الأطفال وعويل النساء. ولأنه طفل يجهل كيف يُعبّر عن دخيلته، فقد أضاف ذلِك إلى خزائن أعماقه. كان زَنگنة على وفاقٍ مع ملَكَة الكِتابة لذا اكتشفها مُتنفّساً له بديلاً عن دموع النساء أو ثرثرة الرِجال. استمر يكتب ويُمزّق، وصمَتَ بعد تِلكَ (البدايات السعيدة) كما اسماها[٢]، ليطمس يديهِ، وقدميه– بعِناد، وقصديّة واعية هذه المرّة– في طين الكتابة العَبِق مُعلِناً عن ولادة جادّة لأديب، عبر مسرحية السرّ (١٩٦٨)، أولى مسرحياتِهِ والتي أعقبت النكسة مُباشرةً.

---

(١) الندوة التى جرت وقائعها في كلية التربية – ديالى، للناقد و المسرحى صباح الأنبارى بتاريخ ٨/١١/١٩٩٩.

(٢) هؤلاء في مرايا هؤلاء، مؤيد عبدالقادر، ج٣، ط١، منشورا مكتبة المنصور – بغداد، ١٩٩٩، ص٣٢.

٣

يعاني زَنكَنة، ومعه يُعاني شخوصهِ وأبطاله. يبتدئ البناء عنده دائماً من لحظة تأزم[١]. يعاني هو من ضغوط العالم الخارجي على أبطاله، وأبطاله من الوقر الذي يُحمّله إيّاهم مُتقصّياً ذواتهم المُحاصَرة. في سطوره إصرار شديد على تجسيد الواقع الدامي الذي يخلّفه الكبت في دخيلة الإنسان، وعِناد أشد مشفوع بمحاولات لا تعرف الكلل لرسم وإنارة طريق الخلاص.. واستشراف السبيل إلى كسر القضبان وتقشير الكلس، انه يجعلهم يُحدّقون في عين الشمس حتّى تجف أبصارهم، أو يُحرقهم لهيبها الفائر. تطلّعهم حار وساخن إلى حرية تذيبهم الرغبة في انتزاعها بتلك اللامبالاة، وضآلة الاكتراث لهول الضريبة، وضخامة الثمن.

في أعماله خيط ممتد كان قد انبثقَ وميضاً في أول نصٌ له.. ليستحيل نهجاً فكرياً -وليس فنياً- يرافق أبطاله، وأحداثه، وثيماته، اغتصاب روحي، غدر، خيانة، مثالية، ماديّة.. قائمة طويلة لمشاعر وانفعالات تتنازع الإنسان مَصنّفة إيّاه إلى أنماط بشرية تشكل بتناقضاتِها.. الحياة. لَم يُصِبْ الإعياء زَنكَنة ولا كلّ، كان.. ولايزال يلهث مُطارِداً قضيته التي تكفّل طوعاً بأن يتحمل مسؤوليتها يوما. طائعاً اختار محيي قضية.. (الإنسان).

٤

لا تساوي الكتابة شيئاً عند زَنكَنة إذا لم تفلَح في أن تتحول إلى فعلِ مُغيّرِ للذات، والمجتمع والكاتب.. لن يتجاوز أبعاد الورقة المستلقية على طاولته في حال لم ينجح في أن يكون صوتاً صاخباً، مُجلجِلاً، يبعثُ على القلق والاكتراث. لا يبرح الكاتب قُضبان ورقته قبل أن يكون قد رحلَ من أقبية فردانيته، مشيحاً عن شواطئ ذاته في رغباتِها. لا بد للكتابة من أن تخلق توازناً بين إندفاعات الأديب.. ورغباته الشخصيّة، وبين واقعه المُعاش. إن موقف الكاتب العام.. لا مناص من أن يستند على واقعه ويهضم دقائقه، ويستوعب إشارات المرور خاصته. ولا يستوفي الأدب الحق في أن يُسمّى أدباً إذا لم يكُن مُتمتعاً بالاستقلالية. فالنص الأدبي لا خيار أمامه من أن يكون

---

(١) ينظر: مسرحيون عراقيون، ياسين النصير، جريدة القادسية، ٢٧/ ٥/ ١٩٩٣

مستقلاً بذاته، قائماً بملامحه كأدب ينضح جماليةً وإبداعاً. ولا خيار أمامه أيضاً من أن يكون مستمداً الدّم الذي يجري في عروقه نافِخاً في أوصالِهِ الحياة من الواقع، ومن الهموم والقضايا ذات الطابع الجاد، والمساس المباشر، الواضح بمن يكتب له الأثر الأدبي. لذا كان محيي دؤوباً على تخريف النص الأدبي مع الحرص على إدامة صلته بالواقع عبر الغائية التي يتطلع إليها. من هنا كان ميله الواضح إلى المسرح، رغم احترافه الأنواع الأدبية الأخرى ذات الأشكال النثرية، أي القصة، والرواية، والمقالة. إذ إنه (المسرح)، يحقّق – فضلاً عن الواقعية التي يمكن أن تتوفر عليها الأنواع المذكورة آنفاً– المواجهة المباشرة، وعلى نحوٍ مضمونٍ مع المُتلقي. فيُرضي الكاتب بذلك ميله إلى الالتصاق بالبشر، تلك النزعة التي ولَدَتْ مع ولادة زَنكنة الإنسان، وشبَّت بإستواءِ ونضوج أعماله الأدبية –ولاتزال– باعثةً هاجِساً مُلِحّاً لدى الكاتب سعى إلى إرضائِهِ بتحفُزٍ معدوم الكلل من خلال رواياته وقِصصه عموماً، والمسرح على نحوٍ خاص، ((كاوه: (في فرح طاغٍ يحتضِنهم، يُقبِّلهم) آه.. يا إخوتي. أنتم سَندي. منكم استمد الثقة بالنفس.. والصفاء في العقل.. والعزم في الروح. تعالوا، تعالوا نُعِن إخوتنا))[١].

٥

ينتصب المسرح في معبد زَنكنة، إلهاً أرضياً جميلاً[٢]. يحرص على إتمام طقوسِهِ بهِمّة وحذر شديدين. قرابينه يطرحها على خشبته بقدسيّة، وخشوع مجبولين بحرص حدّ الذعر من العواقب الوخيمة التي يمكن أن تتسبب بها زلة صغيرة أو ربما إغفالة ما، إنه إله الجماهير الفكري، تلك الجماهير التي يعشق زَنكنة همومها، ومتاعبها على نحوٍ جعلَه يكترث لها بشكل جاد. عبر المسرح، أرضَى نزعته الإنسانية. إذ شكّل المسرح عنده الضمان في التقرّب من الجمهور وأزال عنه بعضاً من توتره إزاء مشكلة تعثّر، أو عدم بلوغ مُبتغاه إلى المُتلقّي، مدفوعاً بِرغبةٍ في تفاهم من النوع –وجهاً لوجه– معه نشداناً للتحاور الملموس، الصّاخب، المُستفِز، بدلاً عن حوار الصمت في القصص والروايات. حوار الصوت المسموع بحروفِهِ، المُعاش بنبراتِهِ، المحسوس بإنفعالاته

---

(١) مسرحية كاوه دلدار، مطبوعات الأمانة العامة للثقافة و الشباب، كردستان – العراق ط١، ١٩٨٩، ص ١٧٦.

(٢) مسرحية كاوة دلدار، ص١٥٠.

وتشنجاته. عبر المسرح -وبشكل خاص- انتصب زنكنة وتداً يندّ التداعي الذي يعتري الإنسان فكرياً وجسدياً، روحيّاً، ومادياً. ينحت بتجسيدية فاقعة حال الإنسان ساذجاً أو واعياً، مستبداً أو مظلوماً، متحرّراً أو مُحاصراً، قوياً أو مذعوراً مما هو أقوى منه ((خَسئتُم من بشر، لقد هرّأتكم أزمنة الخوف ونخرتكم ديدانه)).. و((الخوف هواءٌ نتنفسه كل لحظة))[1] اقتناص، وانتزاع لمواقف نعي من خلالها موقف زنكنة الإنساني الرافض، المُعارض، اللامُهادن، هذا الموقف كان السبب الذي دفعه إلى تثبيت خطاه وتسمّرها على منهجه الفكري الذي تكفّل بعبئه.

المسرح، مسرح زنكنة حقل نابض بالياسمين الناصع، يحيط كل زهرة بجسدِهِ كما لو أنها من نسله، وإنها لكذلك، إذ هو يسقي زهور أحرفه من دمه، وعرقه، وصخب رأسه المستديم. كلّ وردة -كلمة- مغروزة في مكان مقصود حيث لا كلمة في نص مسرحي لـه تتسّم بكونها أفلتت من زمامها أثناء عملية الكتابة. العمل الأدبي من منظوره نسيج متكامل، متماسك، بمهارة تمّ عقد كل غرزة فيه. إذ يكتب محيي، فإن خبرةً ودرايةً عميقتين ووعياً فائقاً لتقنية الكتابة يترافق مع العملية. لا يملأ أوراقاً، أو ينفث انفعالات وجدانية يمور بها صدره بغية الخلاص من ضغطها. لقد عبّر بالفعل عن هذه الانفعالات لكن بلسان جمعي متعدد الأوجه والأشكال، تؤرقه قضية تنضح بها أعماله، كان منذ شرع في (بداياته السعيدة)، ولايزال، يحقن متعلقاتها بين طيّات سطوره المُحمّلة بعاطِفتِهِ التي لضرامتِها، وحركتها الدؤوبة تتوزّع على شخوص نصوصه المسرحية، وغير المسرحية. جابلاً بواسطتها أنماطاً إنسانيةً قائمةً بذاتِها مستقلةً بوجودها. متعددة ومتباينة ومتعارضة ومتحالفة. تُحيل النص الأدبي إلى شاشة عرض نُطالع من خلالها الحياة بإتساعها وضوضائها وصخبها. حزنِها وألمها وفرحها.

حين نطالع الحياة من خلال أعماله، ونحن ننضو عنّا العمل، إنما نُفاجأ - من حيث لم نشعر- إننا كنا نكتشف الإنسان مُعرّى من أقنعته. فنمضي، تسكننا ومضة ذعر مما هي عليه الحقيقة، حقيقته، وحقيقة الحياة التي يصنعها بوجهها المشرق أو المظلم من خلال تنفسه لهوائها.

---

(١) المصدر نفسه ص٤٥.

٦

بورغ.. يتعاطى زنگنة مع الكتابة، إنه يتعامل مع قلمه بقداسة، وتبجيل، وهو إذ يدنو من ورقةٍ ليُسطِّر عليها، يعتريه الإحساس بخطورة المسؤولية، وعواقب ما يتم خلقه. مثابراً على إحداثِ صدعٍ في جدار روحه المحاطة بالقضبان -كأيِّ كاتب- في محاولة للتخلص من بعض العبء ذلك انه يستحيل نفاذه. في هذه اللحظة بالذات يبتدئ التأزم لدى كاتب مثله ، نأى على امتداد عمره الأدبي -وبشكل يكاد يكون مطلقاً- عن الفردانية والذاتية. إذ إنه من الضرورة بمكان أن تتوفر الكتابة على توازن بين واقع الأديب المُعاش، والواقع الداخلي المُتأثر بهذا الواقع المُعاش، فيظفر العمل بذلك بميزة كونه ذا مساس بالمتلقي، قريب إلى قلبه يبعث فيه حرارة الصداقة. إذ ذاك يكون الخلق قد تحقق لا لشيء، سوى أنه استفزَّ انتباهاً. ويكون زنگنة قد تخلَّص من وقر الإحساس بالتواطؤ الذي ربما يجدر بكل أديب أو فنان مُبدع أن ينوء تحته يوماً (لن تعرف عيناي النوم إذا لم أقُم بما يُشعِرُني بأني غير متواطئ)[1].

قبل أن يعود إلى الأضواء كان قد انكفأ من زمن ما عاد بالقصير، تلفّه صومعة جسديّة وروحيّة مخلِّفاً فجوةً واضحة.. في قائمة الأسماء الكبيرة، محفوظ، منيف، الطيب صالح، جبرا... والقائمة مسترسلة الأفق. متنزِّهاً على الأضواء وضجيجها ضارباً حوله عزلة يستمد من عوالمها تأملاً طويلاً، لا ننتبه إليه إلاّ مطالعاً إيانا، بهيئة عمل جديد. قصة، رواية، أو.. مسرحية. مضى.. يُشعل شموعه بصمت ترتشف عيناه وهج أنوارها تنعكس من عليها قنديلاً يُنيرُ بهِ ما تبقّى من حجارة الرصيف. بصمتٍ، كان ولايزال يبوح ببراءة وصراحة برّاقة، جاهِراً بلا مُصالحته مع الحياة[2] علّه يُخمِدُ همّاً سكَنَه، ولايزال.. همٌّ نتلمسه عبر أعماله التي أفسدت مخططاته في التنائي.. إذ يتصبّب العرق من أجسادنا بحرارتها، والأشعّة المُنسكِبة منها. تحرقنا تيارات النور منها فنعلم من خلالها أنه ما عاد ((يرى في الحياة إلا القلم والورق))[3]. إن الكاتب.. إذ يكون ((غائباً عنّا بجسدِه فهو حاضِرٌ بيننا بروحهِ المرحة الفكِهة التي يبثها في شخصيات مسرحياتِهِ، بالحِكَم والمواعظ التي وضعها على ألسنتهم، بالسحر الذي يبثه في ثنايا

---

(١) كاوه دلدار، ص١٦٢.

(٢) مسرحيون عراقيون، ياسين النصير.

(٣) المصدر النفسه.

كلماتِهِ البليغة، بالفكر المتّقد الذي شَحَنَ حواره الملتهب. فلا تحسبوه غائباً.. إنه حاضر.. حاضر))[1].

((لقد حَظيَت نصوصه بإهتمام النُّقاد والدَّارسين حتى بلَغ مجموع ما كُتِبَ عنها مائة وستة وسبعين مقالة ودراسة، حتى العام ٢٠٠٠ (عام تأليف هذا الكتاب)، وأهم من هذا أنه حصَدَ أفضل ما يمنحه العراق من جوائز في المواسم المسرحية ١٩٦٩-١٩٧٠، ٩٧٥-٩٧٦، ٩٧٩-٩٨٠، ٩٨٢-٩٨٣، ٩٨٨-٩٨٩، ٩٨٩-١٩٩٠، ونال شهادات تقديرية من وزارة الثقافة والإعلام عام ١٩٨٨، ومن نقابة الفنانين المركز العام، وفرقة المسرح الشعبي عام ١٩٨٧، أخيراً كُرِّم في مهرجان منتدى المسرح الثالث عشر عام ١٩٩٧ بإعتباره رائداً من رواد المسرح العراقي)).

تقول الناقدة نازك الأعرجي: ((إن استمرار اهتمام المخرجين، من مختلف الأجيال، بنصوص الكاتب إنما يعود في الأساس إلى صلابة ووضوح المنطلقات الفكرية للنصوص التي هي منطلقات الكاتب. الأمر الذي عمل، دائماً، على إرساء علاقة ثقة تجعل اختيار نص لزَنكنة أمراً باعِثاً على الطمأنينة الشخصيّة لدى المُخرج، وهذا ما يُفسِّر استمرار اختيار المخرجين، وبخاصة الشباب منهم، لنصوص الكاتب وعلى الخصوص للمشاركة في المهرجانات والملتقيات المسرحية))[2].

نشطَ زَنكنة في مجال المقالة، ورصيده من عام ١٩٦٨ وحتى عام ١٩٨٧ أكثر من خمسين مقالة موزعة على ثلاث عشرة مجلة وصحيفة.

((نال محيي الدين زَنكنة احترام الكُتّاب والمسرحيين العرب وعُرِفَ خارج العراق أكثر مما عُرِفَ داخله ومسرحياته تشكّل عموداً فقرياً في عروض بعض المسارح العربية، قُدِّمَ في تونس، وفي المغرب، وفي مصر وفي البحرين، وفي الكويت، واليمن، وفي قطر، وانتُدِبَ ليُصبح عام ١٩٨٢ دراماتوك في المسرح التونسي وحين تأخر عليه السَفَر، أُحِلَّ مكانه خبير مسرحي أوربي. كتاباته المسرحية تُدرَّس كما لو أنها تكشف بعُمق عن استمرارية الحياة التي يُعبِّر عنها، فهي ليست وقتيَة أو آنيّة، وإنما هي أدب حيّ يتطاول حضوراً كلّما نظرَ إليه ناظِرٌ جاد))[3].

---

(١) مسرحية كاوه دلدار، ص ١٥- ١٦.

(٢) هؤلاء في مريا هؤلاء، ص ٤١، ٤٢.

(٣) مسرحيون عراقيون، ياسين النصير.

من بعيد.. مِن رُكنِهِ.. لايزال زَنكنة تلفّه عزلته، وتواضعه، مُعتلياً عرش الأدب، تُسافر بعيداً.. عيناه في أزلية الشفق، ينضح حبًّا وطيبة، وداعةً وأنفة، صخباً، وضجيجاً و.. صمتاً مشعاً.

الفصل الأول

التبادلية

١- المزاوجة الإبداعية بين العمل القصصيّ والعمل المسرحي[١]

في حوار مع الأديب (محيي الدين زَنكنة)، لا يزعم أنه يعمد إلى تدجين أفكاره بغية انصبابها في شكل أدبي معين، قصة.. رواية.. مسرحية، بل إنه يمنحها حرية ارتداء الثوب الذي يلائمها. ذلك أن الأفكار تمرح في ذهنه بإنسيابٍ وتدفُقٍ فيتحدَّد تبعاً لذلك الهيكل الذي سنطالعها من خلاله[٢]. وقد لا نشطّ إذا ما صرّحنا بأن استيفاء الأنواع الأدبية لشروطها عنده شبيه بالأواني المستطرقة، فلكل نوع من الخصائص ما يجعله مستقلاً بذاتِه -كنوع- إنما ليس بشكل مطلق، لأننا لا نستطيع إنكار، أو إغفال العلاقة القائمة بين الأنواع الأدبية فنجزم بإنعزالية القصة عن المسرحية أو الرواية. وكرغبة في تثبيت الخطوط منذ البدء على مسارها الصحيح نجدنا مُلزمين بالإشارة إلى الترافقية بين المزاوجة للأنواع الأدبية عند الكاتب، وبين ميلٍ صريح إلى المسرح لأسباب تتعلق بقصدية (محيي الدين زنكنة) من عملية الكتابة.

استثماراً لسهولة النشر في المجلات والصحف، كتب محيي القصة في أول ما كتب، ليرتحل بعد ذلك -حاملاً معه عدداً من قصصه (الجراد، الرجل الذي امتهن دراسة الكائنات البشرية، الكلب العجوز مغمض العينين)- إلى المسرح. مسكوناً برغبة لا تنقصها الإرادة الجادّة في الإدلاء بين الحين والآخر، بقصص، ومقالات، وروايات (أثقلَتْ) الرّف العربي بعدد ليس باليسير من المجاميع القصصية، وروايات أربع (همَ -أو يبقى الحب علامة، ١٩٧٥؛ ناسوس، ١٩٧٦؛ بحثاً عن مدينة أخرى، ١٩٨٠؛ ثمة خطأ ما في مكانٍ ما، ٢٠٠٩). وما بلغ مجموعه.. أو كاد يربو على خمسين مقالة موزّعة على ثلاث عشرة مجلة وصحيفة منذ العام (١٩٨٦) وحتى العام (١٩٨٧).

يرى زَنكنة أنه حتى المقالة تستوجب نَفَساً دراميا، وحركة بين ما يعتمل في دخيلة

---

(١) سيشمل مصطلح القصة: القصة القصيرة و الرواية.

(٢) في معرض الحوار الذى أجري مع الكاتب بتاريخ ١/٢/٢٠٠٠، وقد تم أيراد نص الحوار في نهاية الكاتب.

الكاتب من عناصر فكرية تستفز ذهنه ليتشكل ما يشبه الصراع، الذي من داخله تفرز فكرة المقالة. (وهو واحد من الكُتّاب الذين طوّعوا الأدب إلى المسرح واستفادوا من المسرح في بناء القصة أو الرواية. وأنت تقرأ ما يكتبه في الأنواع الأدبية كلها تجده قاصاً في المسرح، ومسرحياً في الرواية)[1]. ويُحدِّثنا الناقد والمسرحي (صباح الأنباري) عن الكيفيّات التي بها طوّع محيي قدراته الدرامية لخدمة أحد نصوصه (قصة السّد تَحطَّم ثانية –من مجموعة كتابات تطمح أن تكون قصصاً) بغية تغليب حركية الفعل على سكونية السرد. حيث اختار ثيمة الصراع (الذي هو عنصر درامي) للدخول إلى قصته[2].

فضلاً عن الأسمين المُشار إليهما آنفاً، فقد أدلى كثيرون في قضية (المسرح في القصة) التي أجاد فيها زنگنة كونه –كمسرحي– خبير بهذا الجانب. ولأن موضوع الكتاب ملتزم بمسرح زنگنة تحديدا، فإننا سنجد أنفسنا مُلزمين بتقصّي ظاهرة (القصة في المسرح) في أعماله المسرحية.

٢– أنماط السّرد

حين نستثني المسرح الإيماني (البانتومايم)[3]، فإنه لا مسرحية تستأثر بسمة الوجود من دون حوار إذ هو الرئة التي تتنفس المسرحية بواسطتها، والمكوّن لملامحها التي تتوزع على مُحياها. والحوار عند زَنگنة لعبة، فهو يخادع النص المسرحي بحذق ومهارة مشيّداً بناءً سردياً بين طيّات حوارها، مستوفياً لكل عناصره ومؤدياته.

ينحى السّرد منحيين:–

سرّد موضوعي/ خارجي. وسرّد ذاتي/ داخلي. وهما يردان متوازيين أحياناً. ومتقاطعين في أخرى. يؤدّى الأول بواسطة راوٍ عليمٍ غائب. في حين يؤدّى الثاني من قبل الراوي الأول نفسه بعد أن يكون قد تقمّصَ صيغا متعددة (هم، هو، أنت). يلتقط الأول مسروداته من البيئة الخارجية، يصوّر ويعرض... ويُفسِّر (لا مناص هنا من الإشارة إلى أن العرض في أحد أشكاله يمثل أحد عناصر النص المسرحي الأساسية).

---

(١) مسرحيون عراقيون، ياسين النصير.

(٢) ينظر: هؤلاء في مرايا هؤلاء، مؤيد عبدالقادر، ص٣٣–٣٤.

(٣) المسرح الإيماني (البانتومايم): المسرح الصامت، الخالي من الحوار.

أما الثاني فإنه يعمد إلى البيئة الداخلية، يعكس أبعاد النفس وتقلُّباتِها و(استرسالاتها). يتوفر الثاني من خلال المونولوج السّرديّ. هذان النمطان يُساعِدان على صنع أفكار من المواد الأولية المُعاشة يومياً، البعيدة عن الخيال، عبر بناء فني مبدع[1].

إنَّ الخوض في نصوص زَنكنة المسرحية يكشف عن توفّرها للعناصر السّرديّة المفصّلة آنفاً. فقد استغل خبرته في المجالين الدرامي، والسردي في عملية توظيف أسفرتْ عن نصوصٍ قصصيّة داخل بُنى مسرحياته، مُستفيدًا من تمرّسه في ميدان القصّ، ودرايته بمتطلبات هذا النوع الأدبي. فحققت مسرحياته المزاوجة بين الفهم السّردي للحدث، والفهم الحواري. يبين ذلك بوضوح في مسرحياته ذات البنية المتعددة الأصوات (المركّبة) حيث يكون حواره ديالوجاً[2]. وغالباً ما يكون بعيداً عن المواقف الذاتية معوّضاً عن ذلك بالمواقف المؤوّلة ذات البُنى المتداخلة، كما في (الأشواك، السؤال، وكاوه دلدار) وتُكْسِب أفعال شخصياته، وصراعاتها خِطابه المسرحي صنعة درامية خالصة تزيح من أمامها الصِفات السّرْديّة، ولكن دون أن تلغيها لأنها تلتقي معها في بنية واحدة هي بنية الأفكار.

و زنكنة يريد من الحوار الكشف عن أفعال الشخصيات لا عن أقوال الراوي. يريد أن يُعرِّفنا على حالة البطل الداخلية بدلاً من أن يترك السرد يُخبرنا عن حالته من الخارج. لقد أمعن في تقنيته هذه حتى باتت عنصراً من عناصر منهجيته الثابتة[3].

وسنعمد إلى التفصيل لإثنتين من مسرحياته كأمثلة تطبيقية على سمة التبادلية في نصوصه المسرحية.

أولاً: مسرحيه الأشواك

تميل (الأشواك) إلى اتخاذ نزعة قصصية، أكثر من ميلها إلى أن تكون مسرحيّة. ينسج الكاتب أحداثها خلال مشهد واحد يمثل فصلها الواحد الذي تكوّنت منه. ينطوي هذا

---

(١) ينظر: أنا – الرواي الغائب – محمد على النصراوي، مجلة الطليعة الأدبية، عدد ٣، ١٩٩٩.

(٢) الديالوج: الحوار الصريح المتابدل بين الشخصيات. وهو عكس (المنولوج) الحوار الداخلي الذاتي.

(٣) ينظر: مسرحيون عراقيون، ياسين نصير.

المشهد -إيحائياً- على مشاهد كثيرة يوصلنا إليها المنحى السردي الذي اتخذته، وتعدد رواتها، على الرغم من أن واحدية زمكانها - ماديًا - التي كانت الباعث إلى اعتقادنا بكونها تنتمي إلى القصّ أكثر من انتمائها إلى عالم المسرح. إذ لا عرض واضحاً فيها، والحدث يتدفق من أولها مقترناً بملامح الشخصيات وبيئتها الزمكانية. ولولا إبراز زَنگنة لملامح الخشبة، وتوزيعه الديكورات عليها، ما كُنّا شعرنا بها كعمل مسرحي. إنها مسرحية تُشيع الإحساس بأنها قصة قصيرة. و((حين تكون المسرحية كذلك تأتي أدبية أكثر منها درامية، وفكرية ذهنية، أكثر منها حركية وأحداثاً، وتأتي اللغة -حينئذٍ- مُنتقاة، عالية تُزيّنها الحِكَم بين حينٍ وحين إلا أنها -مع ذلك، ولذلك- إلى المجاز أقرب منها إلى الحقيقة المباشرة))[1]. وسنتقصى صفتي التناوب وتعدد الرواة في هذه المسرحية.

أ- التناوب

أعتمد زَنگنة في (الأشواك) على أسلوب (التناوب)[2]، الذي يُمثل أحد الأساليب الروائية الحديثة في تاريخ الرواية. يبتدئ النص من الذروة، ويروي الكاتب أحداثاً تخالف سياقها المنطقي الزمني، مضمّناً إياها إشارات وتلميحات الغاية من وجودها تكون غامضة على القارئ بعد ذلك يوضّح الكاتب ويُفسّر أسباب تشكّل العقدة في فصول لاحقة تمحو غموض الإشارات التي أوردها.

يتقصد محيي في أعماله المسرحية -على أكثرها- تقطيع تصاعدية الحدث وعدم التزامه وتيرة واحدة، يُرافق ذلك تَجزيء للذروة وعدم التزامها تسلسلاً تاريخياً منتظمًا بحسب سياق اقتراف الحدث.

(الأشواك) مسرحية نُسِجَت على وفقِ هذا الأسلوب (التناوب)، عمد فيها الكاتب إلى بعثرة الذروة والعقدة من خلال الاستذكار الذي مارَسَتْهُ شخصياتها، وإن كان نصيبُ كُلٌّ مِنها غير مساوٍ لنصيب نَظيرتها. تتكفل (سِهام) زوجة (نوري) بالقسم الأكبر من السرد الاستذكاري من خلال اللجوء إلى الارتجاع (الاسترجاع -Flash back) في حين

---

(١) مسرحيات وروايات عراقية في مآل التقدير، د. علي جواد طاهر، عدد ٣، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٩٣.

(٢) ينظر: رياح شرقية رياح غريبة، ناطق خلوصي، الأقلام، عدد ٣، سنة ١٩٩٩.

إنّ مساحة السّرد التي احتلها (الطبيب) و(صابر) شقيق (نوري) الشخصية المحور في المسرحية- تتميّز بالضآلة أمام النصيب الحواري لـ (سهام). لكنها مساحة -على الرغم من ضيقها- لا يمكن إغفالها حيث إنّ الحوار فيها أُلقيت على عاتِقِهِ مسؤولية ما كانت لتؤدى بِدونِهِ.

تُستهل المسرحية بإنهيار (نوري) -طبيب يعمل في مستشفى خاص- واستدعاء زوجه للطبيب (د. حمدي)، (ذروة). حيث أن انهيار (نوري) يمثل المبرّر لشروع الحدث، الذي تمّ تحققه من خلال تداعيات (سهام) و(الطبيب) و(صابر) -شقيق نوري- تُمَثِّل (سهام) راوٍ ضمني وهي تستعيد الملابسات التي أحاطت بزوجها وكانت سبباً لأزمته الحاليّة التي بدأ بالانزلاق في دوامتها. وتجدر الإشارة إلى أن نوري طبيب ملتزم مهنيّاً، وأخلاقياً حسب ما أعلنته المسرحية. تروي (سهام) للطبيب (د. حمدي) و(صابر). إذ يتّخذ كلٌّ منهما دور مُتلقٍ ضِمني أثناء إصغائهما لحوار (سهام). ثم يتحول كل منهما إلى راوٍ عليم، مُشارك في الحدث غير مُفارقٍ له حين يسرد كل منهما الجزء من الحوار خاصته والمتعلّق بماضي (نوري) نفسه. بعد انهيار (نوري) واستدعاء (د. حمدي) -وهو طبيب نفسي- تشرع (سهام) بضغط من الطبيب، ابتغاء التوصل إلى تشخيص حالة (نوري) وإيجادِ عِلاجٍ لها، تشرع في السّرد، ذاكِرةً كُلّ صغيرة وكبيرة تخصّ (نوري).. ينتهي حديثها بعد أن استغرق معظم المسرحية (من ص١٥-ص٥٢) المُتألّفة من (٦٣ صفحة).

بعد أن تدلي (سهام) بكل ما استطاعت ذاكرتها استرجاعه، يشرع الطبيب (د. حمدي) بدوره في السّرد (من ص ٥٣-ص٦٢). في (ص٦٣) تُختَتَم المسرحية بانتفاضة (نوري) إثر نضوب تأثير المخدر الذي حقنه بِهِ (د. حمدي) حاملاً مسدسه باتجاه المستشفى الذي يعمل فيه. يشترك في الحوار السرّدي الذي تميّزت بِهِ (الأشواك) صابر -شقيق نوري، رجل أعمال عاش بعيداً عن شقيقه خمس سنوات- ورغم انه لم يَتَمتَّع بالدور الحواري الذي ظفَرَت بِهِ (سهام)، إلاّ انه خلال جمله القليلة نسبياً، التي كانت أكثرها عبارات تميّزت بأنها ردود أفعال تجاه استفزازات (د. حمدي) له واتِهاماته المُبطّنة التي وجهها له بسبب تركه أخاه، سعياً وراء المال. الشيء الذي لم تكن آثاره هينة على (نوري). إلاّ أنه ألقى بشيء من الإنارة على ماضي (نوري) والمُلابسات التي اكتنفت علاقتهما كشقيقين. ونحن نعثر على أجزاء أخرى من الذروة -تخصّ (سهام)،

وليس (نوري)- حين يبلغ توترهما قِمته وينتهكهما التعب بعد أن تروي لـ (د. حمدي) تحت تأثير الضغط الذي تعمّد تسليطه عليها كي (تستذكر) ما تعرفه عن (نوري). هذه المساحة المُمتدة بين سطور حوار (سهام) فيها نعثر على الحدث الصاعد والحدث النازل، والعقدة ونُلَملِم من خلالها أجزاء الذروة المُبعثرة على إمتداد المسرحية.

إذن (الأشواك) مسرحية تَعتمِدُ مَنحىً حوارياً سردياً، فثمة سرد كثيف يهدر من بين سطور الحوار، يُشعِرنا بوجود الاستذكار الذي تؤدّيه (سهام) مع (د. حمدي) و(صابر) بواسطة الاسترجاع، مع أسلوب الكسر للتسلسل الزمني الروتيني للحدث، وخط تصاعده، وإتباع الزمن النفسي (السيكولوجي).

تثير المقاطع الحوارية ذات الطابع الاستطرادي ارتباكاً يكون أحياناً باعِثاً على الضجر الذي يسبِّبه تتبع الأسطر ترقّباً للغاية التي يريد الكاتب إيصالنا إليها، وعلى نحوٍ خاص الحوار الذي تضطلع بِهِ (سهام) في محاولتها للرجوع بالأحداث التي وقعت لـ (نوري) إلى سياقها المنطقي، والتي أفضت بهِ إلى الانهيار الجسدي والنفسي الذي كان يُعانيه. وهي (تقصّ) لـ(د. حمدي) بضغط مباشر منه. فضلاً عن المطّ الذي أصاب الحوار المُتبادل بين شخوص المسرحية الآخرين (د. حمدي) و(صابر)، رغم كونه معتمداً على عبارات قصيرة، مفتقرة إلى الاسترسال -باستثناء الدور الحواري لـ(سهام)- لكنها كثيرة، ومتتابعة تلاحق العبارة الأخرى حتى تصل بنا إلى الهدف من تلك المقاطع الحوارية، يبدو ذلك واضِحاً في عموم المسرحية، وعلى وجه الخصوص في الصفحات (٢١، ٢٢، ٣٣، ٤٥، ٤٦). وفي رجوعٍ متأنٍ للحوار إجمالاً، وللمقاطع المؤشرة آنفاً نكتشف قصدية واضحة لـ(زَنكنة) في إطالة الحوار. وبتأنٍ أكثر نتمكن من وضع أيدينا على الغاية من هذا الأمر. تضم المقاطع الحوارية المُمتدة بين سطورها إضاءات مهمة لعقدة المسرحية كانت سبيلنا إلى تلمّس (ظلال الموضوع.. والأحداث الخفية الكائنة في أعماق الحال والحياة)[١]، فضلاً عن أن الدور (القصّي) لكل شخصية ما كان ليكتمل دون استيفائها لأدوارها الحوارية على الرغم مما في ذلك من جنوح إلى الإطالة و(جرجرة) العبارات في حوارات متبادلة. ولا ينآنا أن تبادل الأدوار الحوارية بين الشخصيات يخلق تعدداً في إيقاعات العمل. ولأن زَنكنة خبير في هذا الجانب فهو يعمد إلى توظيفه وترويضه في قصصه (مسرح في القصة)، وفي

---

(١) مسرحيون عراقيون، ياسين النصير.

مسرحياته (قصة في المسرح)[١].

ب- تعدد الرواة

ومازلنا في معرض الحديث عن الاستطراد، فإنه لا ضير من أن نستوظفه نشداناً للمزيد من الإيضاح، واقتراباً بالنظرية من التطبيق العملي. في (ص٤٦) من المسرحية، وعلى لسان (سهام) (راوٍ عليم مشارك – ضمني) تُفسِّر العقدة، إذ يتم الكشف عن مبرراتها فضلاً عن تحديد للموقع الزمكاني للذروة حسب ما يقتضيه التسلسل الزمني للحدث. في حين أن الذروة ابتدأت بها المسرحية، إذ كان زنگنة قد بدأ باستدراجنا إلى أسباب الأزمة، وعرضَ للحدث الصاعد لاحقًا. بمعنى انه مهّد للذروة التي أُستُهلَت بها المسرحية.

نشير هنا كأنموذج تطبيقي للاستذكار الذي مارسته (سهام) بواسطة الاسترجاع إلى مشهد[٢] بوسعنا تخيله قائماً نصب أعيننا فقد عمد زنگنة فيه إلى تصيير حروفه أقلاماً ملونة يرسم بها بدقة وبراعة:

((سهام: لا أدري بالضبط. فقد انتابني خور شديد وأخذت قواي تنهار. تكومت أسفل قائمة السرير. انتحب بصمتٍ واختلس إليه النظر بين الحين والحين.. رأيته ينخرط في بكاء مرّ.. تقطعه شهقات مَن يوشك أن يختنق)).

تكثيفاً للطابع القصصي للمسرحية، يشير الكاتب على لسان (د. حمدي) (راوٍ عليم حاضر ضمني) إلى اللوحة، وإبراز سبب وجودها، وموقعها من دوافع الصراع بين شخوصها. يمارس زنگنة في أجزاء من المسرحية دور راوٍ عليم غائب، يروي ما يقع في خارج النص، يلمّح بشكل خاطف إلى دور اللوحة من خلال ذكره لمكانها الفارغ– في بداية المسرحية –الذي خلّفته على جدار الصالة بعد انتزاعها من عليه. يثير فينا مكان اللوحة الفارغ فضولاً واستفزازاً للسبب الذي يدعو إلى مكان فارغ للوحة، مع تساؤل عن اللوحة نفسها. لا يزول فضولنا إلا والمسرحية تدنو من نهايتها[٣] فنعلم بواسطة

---

(١) ينظر: الحوار الذي أجري مع المسرحي صباح الأنباري، وقد تم إيراد نص الحوار في نهاية الكاتب.

(٢) مسرحية الأشواك، ص٤٠.

(٣) مسرحية الأشواك، ص٥٩.

(د. حمدي) أن اللوحة كانت (سهام) قد رسمتها بنفسها أيام الدراسة في كلية الفنون الجميلة. وأن (نوري) كان (مجنوناً بها) ويُسميها (زهرة الحب). وإن ((الهدايا التي يتبادلها المحبون أيام تفتّح العشق تبقى تعطّر الحياة بعَبق خاص يتحدّى الزمن)). تُنتزع اللوحة من (سهام ونوري) مُرغَمين من قبل (وليد) التاجر ابن عم (سهام)، وصاحب المستشفى الأهلي الذي يعمل فيه (نوري). (وليد) استغلّ سقوط (نوري) فريسة للضغط المادي الذي ساقه للرضوخ والموافقة على العمل في مستشفى التاجر. فأدى ذلك إلى سقوط أخلاقي وروحي. لقد كان ((مجيء اتهام الزوجة بالميل إلى وليد متأخراً عن سياق الوحدة العام للمسرحية. وكان اللازم أن يأتي من بدء الحوار بين الطبيب النفسي والزوجة، أو خلاله ليفعل مفعوله المطلوب. أما أن يأتي متأخراً، وبعد اتضاح سبب مرض الزوج على وجهٍ لا شك فيه ولا علاقة له بخيانة زوجية فإنه شقّ للوحدة))[1]. ذلك هو دأب الرَّص الإشاري في القصص بغية إيصال الفكرة مجبولة بالغموض، أو شيء منه، واللاوضوح في التصوير الحدثي إذ نتعثر بتلميحات لأشياء يعاود المنشئ (القاص) بعد أن يكشف عن مدلولاتها وبعد قطع النص لكثير من شوطه، يعاود إلى ذكر هذه المتعلّقات بتفسيرها، والكشف عن صلتها بما أراد إيصاله للمتلقي[2] مستعيناً بأنماط متعددة من الرواة الضمنيين، بعد سبقه لهم في التكفّل بمهمة الراوي الخارجي الذي بواسطته يتحقّق السّرد الموضوعي.

ثانياً: كاوه دلدار

ستعمد هذه الفقرة إلى تفصيل لسمتي التناوب، وتعدّد الرواة في مسرحية كاوة دلدار المشار إليهما في الفقرة السابقة.

أ- التناوب

تقطيع العقدة، وبعثرتها على امتداد المسرحية من خلال كسر السياق المنطقي لتدفّق الحدث وإجباره على اتخاذ خط مسار متموّج الامتداد إذ لا نتمكن من تحديد خط مستقيم لتصاعد الحدث، أو الإشارة بشيء من التعيين إلى مكان مُحدّد للعقدة، أو

---

(١) مسرحيات وروايات عراقية في مآل التقدير النقدي، ص١٢٢.

(٢) ينظر: شعرية القصة القصيرة في العراق، د. حسين حمزة الجبوري، الطليعة الأدبية، عدد ٣، ١٩٩٩.

الذروة. إذ أنها (الذروة) قد تمّ شطرها حيث نعثر على أكثر من ذروة في مسرحية (كاوه دلدار). تبتدئ المسرحية بجزء أشبه ما يكون بالتوطئة، هذا الجزء عبارة عن ثلاثة مشاهد متّحدة المكان إذ تجري على خشبة المسرح، في الوقت عينه. أحدها على يسار الخشبة، والآخر على يمينها، والثالث يتوسط المسرح. المشاهد الثلاثة لا تمت من ناحية التقسيم والترقيم أو العنونة لفصول المسرحية الأساسية بصلة. يمهد الكاتب ويعرض من خلالها للبيئة الزمكانية للمسرحية، مع ذكر لبعض شخصياتها الرئيسية بشيء من اللاوضوح، مستخدماً تلميحات وإيحاءات ستّتضح مؤدّياتها في الفصول اللاحقة. ولن تتسلسل فصول المسرحية تسلسلاً على نحو منتظم إذ انه بعد المشاهد الثلاثة -التوطئة- تتدفق المسرحية في فصلها الأول من القمة، من الأزمة. تتضاعف الأزمة، وتحتدم لتصل إلى الذروة الأولى للمسرحية في نهاية المشهد الأول منها. أما الذروة الثانية فإن موقعها نبلغه في المشهد الأخير من المسرحية. تتضمّن الأجزاء الممتدة ما بين الجزء الأول وحتى الأخير تفسيراً لأسباب الصراع وتعليل احتدامه بين الشخصيات، وإيراداً لأحداث ترتبط بالتلميحات والإشارات المُضمَّنة في التوطئة، وما بعدها، أي الجزء الأول من المسرحية حيث استقرت الذروة، وبها ابتدأت المسرحية. تمتد مساحة الأجزاء المُشار إليها حتى الجزء[1] ما قبل الأخير من المسرحية. وفي الجزء الأخير منها يُدلي زَنگنة ببقايا الذروة التي كُنّا قد تعرّضنا لها في الجزء الأول من المسرحية التي ابتدأ بناؤها من موقف متأزم كما أشرنا. ورغبة في الإيضاح، والتفصيل لإثبات ذلك، نعمد إلى تصنيف المسرحية كالآتي:

١- التوطئة، أو التمهيد. (الجزء الذي سبق البناء الرئيس للمسرحية، المتضمّن للمشاهد الثلاثة المتزامنة، في مكان واحد)[2].

عرض للمسرحية، وكشف عن الزمان والمكان الذي تجري أحداث المسرحية في كنفهما فضلاً عن الإعلان عن الشخصيتين المحوريتين (عبد الجبار النمر) مالك المسرح، ومدير فرقة التمثيل (ضمن أحداث المسرحية) ومخرجها، وصاحب القرار الأول والأخير فيها. الشخصية الثانية (حبيب العاشق) الكاتب والمؤلف الخاص بالفرقة. من خلال التوطئة نجد أننا أمام مسرحيتين متداخلتين، أي مسرحية أخرى داخل المسرحية

---

(١) نسميها أجزاء وليس مشاهد، لأن الكاتب في للمسرحية عمد إلى ذلك وأغفل لفظة (مشاهد)

(٢) ص ٩-١٧.

الرئيسة. النص المسرحي بين أيدينا يحمل عنوان (كاوه دلدار) تأليف محيي الدين زنگنة. النص المسرحي الضمني، مسرحية أخرى عنوانها (صلاة إلى نوروز)، تأليف (حبيب العاشق) وإخراج (عبد الجبار النمر).

تشرع بالحركة ثلاثة مشاهد زمانها واحد (مادياً)، هو الذي نطالعها من خلاله. مكانها واحد، هو الخشبة المنتصبة أمامنا. أحدها إلى اليسار، الآخر إلى اليمين والثالث يتوسط الخشبة. تنقلنا المشاهد الثلاثة من مكاننا وزماننا المحسوسين إلى مكان وزمان المسرحية. في هذه المشاهد، نعثر على حشد من الإشارات والتلميحات والعبارات الكاشفة عن بيئة المسرحية الزمكانية، والمرتبطة بأحداث نجد متعلّقاتها وتفسير مؤدّياتها في الأجزاء اللاحقة من المسرحية. لم يكن الهدف من هذه المشاهد تعريفنا بزمان ومكان المسرحية بقدر ما كان غرضها إطلاعنا على الطابع العام للحياة، والنمط المسيطر على تدفّقها وقت وقوع أحداث المسرحية.

لقد أحالت المشاهد القصيرة الثلاثة، في جزء المسرحية السابق لها، الذي نصنّفه كتمهيد، أحالت المنصة إلى شاشة سينمائية، إذ يُنفّذ زنگنة عملية مونتاج. عرض للقطات متباينة الحدث، والزمكان على خشبة واحدة لخلق تصوّر مقصود من قبله لدينا. أو إيصال الفكرة متعلقة بقصدية الكاتب من المشاهد المرصودة.

٢- الذروة[١]

يُعدّ هذا القسم الذروة الأولى لـ (كاوه دلدار)، نلج إليها بدون مقدمات لسببها، أو المبررات المنطقية التي أدّت بالصراع للوصول إليها. يُمثّل هذا الجزء النص المسرحي الضمني الذي ضمّنه زنگنة في نص المسرحية الرئيسة (كاوه دلدار) وعنوانه (صلاة إلى نوروز)، بهذا العنوان نُطالع المسرحية المضمّنة ونعلم أن مؤلّفها هو (حبيب العاشق). بعد تجاوز هذا الجزء من (كاوه دلدار)، والإيغال في أجزائها اللاحقة سنعلم أن مسرحية (صلاة إلى نوروز) مسخها (عبد الجبار النمر) عامداً إلى تحريف فكرتها الأصلية التي أرادها لها (حبيب العاشق)، يصطدم النمر مع (حبيب) في الصفحات الأخيرة من هذا الجزء، عندها فقط نكتشف أنها مُسِخَتْ. بهذا فقط يصرح زنگنة في هذا الجزء، فنحن لم نعلم السبب الذي من أجله عمد (النمر) إلى سلب مسرحية (حبيب)، ولم نُحَط عِلماً بالملابسات التي طوت العلاقة الممتدة بينهما مع امتداد الزمن، إذ هما

(١) ص ٣٣-٨٣.

صديقان منذ أيام الطفولة – سنكشف ذلك في موقع متأخر عن الذروة التي نطالعها في الجزء الأول–.

ينتهي الجزء المصنَّف أعلاه (الذروة) بعودة (حبيب العاشق)، لا نعرف من أين، نعلم أنه عاد مع تساؤلات غامضة من قبل أعضاء الفرقة عن زوجته، وتركه لها، وما أصابها جرّاء تخلّيه عنها –كما جاء على لسان بعض أعضاء الفرقة– شيئاً عن (حبيب) وزوجته، لن نعرف. الأجزاء اللاحقة ستُدلي بِذلك فالغموض يلف الذروة الأولى، ركام من العبارات اللامفهومة الغاية، نضعها في نصابها المنطقي حين نعيد قراءة المسرحية للمرة الثانية بعد أن نكون قد انهينا قراءتها إذ نضع أيدينا على عبارات نكتشف فيما بعد أنها مسلوخة من مقاطع حوارية متأخرة من المسرحية. فضلاً عن كلمات مبعثرة يخرج الممثلون عن أدوارهم التمثيلية حين يفوهون بِها إذ أنها خارج نص (صلاة إلى نوروز) ننتقل إلى خانة الفهم لمؤدّياتها بعد قطع شوط من المسرحية. وبعد أن تكون الذروة الأولى قد اجتزناها مع اجتيازنا لجزء المسرحية الأولى.

٣– المسار المنطقي للحدث[١]

يُستَهل هذا الجزء[٢] بالمشهد رقم (١).. الذي يحمل عبارة (الحقيقة.. طائر بمليون جناح). فيه يشرع الحدث بالتسلسل حسب سياقه الزمني المنطقي. فتعود بنا المسرحية إلى نقطة الصفر حيث خط الشروع الحقيقي للحدث، وتشكّل العقدة بتصاعد الحدث، يتم ذلك من خلال التزام طريقة التناوب بواسطة رواة متعددي الأنماط والطُرُز (ستتم الإشارة إليهم، ورصد الدور السردي لكُل منهم). ونحظى بمساعدتهم بتفاصيل (القصة) بأكملها، من أولها، فتنقشع الملابسات المكتنِفة لبعض الإشارات التي صادفناها في بداية المسرحية (كاوه دلدار) إذ نمشي الخطوات بالتتابع مع (النمر) و(حبيب).

يروي (الشاب) و(الفتاة) القصة من أولها، بعد خلوّ المسرح من الممثلين الذين كانوا يُقدّمون (صلاة إلى نوروز) للاستراحة المزعومة بين المشهدين، تخلو خشبة المسرح وينطلق (الشاب) و(الفتاة)، يدفعهم تعاطفهم مع (حبيب العاشق).

---

(١) ص ٨٥ – ١٧٤.

(٢) المقصود (بالجزء) هنا في التصنيف الذي عمد إليه الكاتب، وليس جزءاً من المسرحية.

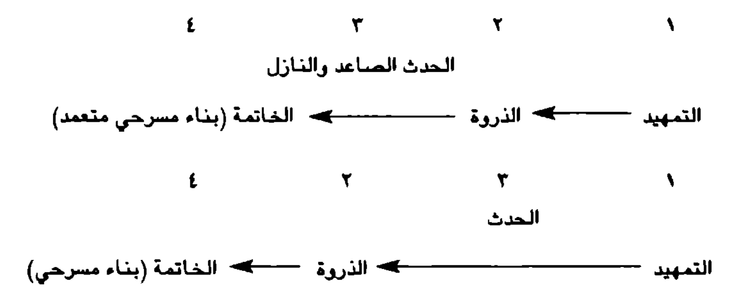
(كاوه) هو الاسم الحقيقي لـ (حبيب العاشق)، إذ أتخذ من الثاني أسماً أدبياً وفنياً له كون اسمه الحقيقي يثير ضجيجاً بسبب ماضٍ عَلَقَ بهِ. (عبد الجبار غزالة) هو الاسم الحقيقي لـ(عبد الجبار النمر) تخلّص من الأول كونه معيب لأنه على أسم الأم، ويرتبط بماضٍ بغيض بالنسبة لصاحبه، اتخذ الثاني بعد أن تحوّل إلى رأسمالي جشع. ثم نعلم عن طريق الاستذكار والارتجاع الذي يعتمده كل من (الشاب) و(الفتاة) أن صداقة –حدّ الأخوّة– ربطت حياتيهما منذ الطفولة. اتجه (غزالة) إلى أمريكا للدراسة، عائداً بعد سنين وهو رأسمالي و(النمر). في وقت يعاني فيه صديقه (كاوه) من خواء في الحياة الأُسرية.. والاجتماعية يتزامن مع خواء مادي وخواء معنوي إثر إرغامه على ترك الكتابة. بعد اللقاء يُجبر (النمر) (كاوه) على تغيير اسمه إلى (حبيب العاشق). ويبدأ مشروع تأسيس شركة إنتاج سينمائي، يستغل (النمر) الدرك المادي الذي انحدر إليه (كاوه)، فيحوّله إلى آلة تُنفّذ ما يُريده منها. يقتنع (كاوه) –مأخوذاً ومرغماً– ويشرع بالعمل مخالفاً موقفه الأخلاقي في مهنته (الكتابة)، وبعد صحوة من قِبل (كاوه) تتأزم العلاقة بين الأثنين، ولا يبقى من بُد لتصادمها، وقد شهدنا هذا التصادم في جزء المسرحية الأول (الذروة) بحسب تصنيف الكتاب لها. لكنه مبتور، نهايته نشهدها في جزء المسرحية الأخير. فيكون زنكنة قد حصر حدث المسرحية، في وسطها، وجعل القمة، أو الذروة في أولها وآخرها مفسّراً الأزمة المستهلّة بها المسرحية، في أجزائها المتأخرة عن الأزمة، مخالفاً السياق المألوف في العمل المسرحي، حيث أعقبَ الحدث الصاعد، والعقدة، والحدث النازل، أعقبتْ هذه العناصر الذروة بدلاً من أن تسبقها ويتدرّج البناء من الصفر إلى القمة إذ تحقق العكس.

٤– الخاتمة(١)

لا يمكن عدّ هذا الجزء ذروة قائمة مستقلة بذاتها، إذ أنه يمثل بقايا الذروة، التي قطع زنكنة عنها الحركة.. في عودة إلى تفسير لها. يروي مشهد الخاتمة، انتصار (حبيب العاشق)، بعد استرداده لاسمه الحقيقي (كاوه) وانهيار (النمر) في مشهد ينطوي على امتداد منطقي للعقدة مع بقايا الذروة. ويفسّر لنا المخطط الآتي كيفية مخالفة زنكنة للبناء المسرحي بتعمّده بناءً قصصياً:

---

(١) ص ١٧٥ – ١٨٢.



ب- تعدد الرواة

ما لن يكون في موقع موارية عن دائرة الملاحظة، تعدد الرواة في مسرحية (كاوه دلدار)، يوافق ذلك تعدد أنماط السرد المؤدّى من قبل الرواة. يمثل زَنگنة(راوٍ غائب، عليم بالأحداث)، يظهر في مواقع ضئيلة من المسرحية يشير، أو يعرض، أو يُلمِّح من الخارج، لا يتدخل في النص، ويكاد يختفي في معظم المسرحية -إلاّ عند تأديته للوظائف المشار إليها- يحقق زَنگنة مبتغاه من خلال رواة يفرض عليهم النمط الذي باشرونا به.

يقف كل من (جمال) و(زينب)، في موقع راوٍ عليم، حاضر تارة، غائب أخرى أحياناً يشارك في الحدث، وأحياناً يكتفي بالوظيفة السردية. فنحن تعرّفنا على تفاصيل القصة، ومداخلاتها من خلالهما. وجدير بالملاحظة أنهما يمثلان راويين ضمنيين، وظفهما (زَنگنة – الراوي الخارجي) للإدلاء بما ينشده من المسرحية بواسطة استرجاع كل ما يخص الأطراف المتصارعة، وأسباب التأزم بينها، ومبررات تكاثفه. استتبع ذلك استولاد نص ضمني داخل النص الرئيسي متمثلاً بما رواه (الشاب) و(الفتاة) عن (كاوه–حبيب) و(النمر) مشيّدين جسراً إلى فهم الجزء الأول (الذروة) الذي رويَ فيه ما آل إليه (كاوه–حبيب) و(النمر).

أفرزت طريقة التناوب التي استخدمها زَنگنة في (كاوه دلدار)- معتمداً كسر مسار الحدث، وصهره على مسار متموّج- أفرزت حاجة شديدة إلى رواة وجدَ النص نفسه مجبراً عليها، بدفع وإرادة من زَنگنة. يروي (الشاب) و(الفتاة) الأحداث بعد تقمّصهما للشخصيات الدائرة في فلكها (الأحداث). يؤدي (الشاب) دور (كاوه)، بينما تؤدي الفتاة

دور (النمر) يتحول كل من (كاوه) و(النمر) بسبب ذلك إلى راوٍ مُشارك في الحدث، عليمٍ به، حاضر أثناء اقترافه. إذ يروي (النمر– تمثله الفتاة، أسمها زينب) (كاوه – يمثله الشاب، اسمه جمال) الظروف القاسية التي صادفته بعد حلوله في أمريكا معيدة القصة من بدايتها، عند ذلك شعرنا أنه بإمكاننا تنقيط حروف المسرحية على ضوء ما يُدلي به الاثنان لاسيما في الفصول:

٤– كاوه يدفن نفسه في مقبرة الحياة الزوجية.. ويسمع خلالها بعودة صديقه جبار.

٥– النمر يزور كاوه. يعِدهُ بعلاج زوجته. ويطلب منه تغيير اسمه.

٦– كيف تحوّل كاوه دلدار إلى.. حبيب العاشق؟[١]

وتحيلنا الاستطرادات في حوارات (محيي الدين زنگنة) إلى اعتناق الملاحظات الآنفة.. بشيء من القناعة.. حيث أن الاستطراد عنصر سردي ذلك ما يعتقده الناقد والمسرحي (صباح الأنباري)[٢]. ونحن نميل إليه مع عدم إخفاء قلقنا مع بعض المقاطع الحوارية الممطوطة أحياناً. وفي أكثر مقاطع (ضحّاك) الحوارية طولاً[٣] .. ضمن الذروة يستطرد في حديثه ملخِّصاً كل ما تم عرضه من أفكار وأحداث.. أي أن الكاتب بعد أن يفصح عن أفكاره.. مجبولة بالحوار المتبادل بين أكثر من شخصية.. ومبعثرة على امتداد الصفحات يعود فيُجَمِّل كل ما أراد قوله.. ونفثَ بهِ بين طيّات الأوراق.. في صفحة أو صفحتين. وهذا الأسلوب نجده عند الروائيين، في خماسية مدن الملح[٤] على سبيل المثال.. في جزء (التيه)، وما سبقها.

وفي ص١٤٨من كاوه دلدار (ضمن الحدث الصاعد) نضع أيدينا على أحد المقاطع التي نوردها مثالاً تطبيقياً لأسلوب التناوب المفصّل آنفاً المفرز لتعدد الرواة.. حيث إن هذا الجزء من الحوار.. كان ذُكِرَ في قسم المسرحية الأول.. وبصيغة الماضي، وكأنه مقتطع من مكانه، (النمر: ولا يرموننا بالطماطم والبيض الفاسد كما كنت تأمل.. دائماً، ص٧١) (الذروة) وسنكتشف في فصل لاحق أن المكان المقتطع منه كائن في

---

(١) العبارات المؤشرة، رقمت كما جاءت في المسرحية وليس بحسب تصنيف من قبل الكاتب.

(٢) الحوار الذي أجري معه بتاريخ ١/٢/٢٠٠٠.

(٣) مسرحية كاوه دلدار، ص٨١.

(٤) خماسية مدن الملح، التيه عبدالرحمن منيفو المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ص٢١٤.

ص١٤٨(حبيب:... كيف لا يقذفوننا بالطماطم والبيض الفاسد؟) (المسار المنطقي للحدث) أي أن الكاتب بعد أن عمدَ إلى سرد الذروة.. والعقدة حواريا عَثرنا على مكان العبارة الحقيقي زمنياً.. في البعد المكاني المنطقي لها بين أحداث المسرحية خلال تسلسلها. مع الإشارة إلى أن تسلسل الأحداث نكتشفه بأنفسنا بعد أن نقوم بعملية الربط.. والتوصيل بين الأحداث في المسرحية.

فالحوار.. كما هو واضح موظَّف لغاية سردية إضافة إلى غايته المعروفة.. كما أن تقسيم المسرح إلى مشاهد.. لكل منها زمان ومكان مستقل (روائياً) رغم تزامنها على الخشبة.. واستثمار الخشبة لعرض مشاهد من الماضي يضعنا أمام أساليب الاستذكار والاسترجاع التي عهدناها في القصّ. فأنتج ذلك تعدداً لرواة المسرحية، فأحالت هذه الخصائص المرصودة كاوه دلدار إلى نصَ روائي في رداء مسرحي.

الفصل الثاني

الإيحائية

المبحث الأول

التوظيف التراثي

رؤية الماضي بعين الحاضر

أ- المناهل

يعمد زَنگنة إلى (تخريف)[1] الواقع في نصوصه المسرحية. يستلّ هذا الواقع حدثاً، أو فكرة، أو شخصيّة، من ذهنه، أو من المرصوص التراثي، يرمي به في معمله، فينفخ فيه نسمات جديدة ليستقيم كائناً مستقلّ الملامح، في أعماقه تتدفق دماء زنگنة التي حقنه بها مُستقياً الدماء من الواقع كما أسلف، أو من الذهن، أو من الرصيد التاريخي لأُمّتِهِ (الكردية والعربية). من ذلك نستشرف واقعية محيي الدين زَنگنة فضلاً عن ترامي أُفق منطقةِ الخيال خاصته فهو لا يجنح إلى عرض وقائع تاريخية منفوحة بنفس درامي، كما لا يصنع من مادة الواقع المُعاش نصّاً أدبياً بأن يوفّر له الشروط الفنية الضرورية لجعله يمتلك ملامح أدبية. عوالمه.. رغم أصولها المستقاة، فأنها تتميز بكونِها بُنى مُستقِلة بحد ذاتها، ويبدو أنها ملزمة بأن تكون كذلك، فيرتقي -إذ ذاك- من موقع الناقل أو الكاتب، إلى موقع المبدع أو الخالق لأنه ((في ذهن الفنان، دائماً واقع آخر متخيّلاً متصلاً ومنفصلاً عن الواقع المعيشي. متصلاً لأنه ينبع منه ومنفصلاً لأنه يتجاوزه ويُسقِط عنه كل شيء لا يحمل تبرير وجوده))[2].

يميّز مسرح زَنگنة الطابع الشمولي، وسمة مداعبة مفاصل الحياة ذات العلاقة والمساس بالجماهير. ونجده في معظمه، إن لم يكن بأكمله معرضاً عن هموم الذاتية المغرورة بتفرّدها. يبدو أنه كان قد أدرك منذ وقت مبكّر أن ((البحث عن الصوت الخاص هو الأهم، وليس تحويل الذات إلى صدى مهما كانت قوته))[3].

---

(١) ينظر: البناء الفني لخماسية مدن الملح، دراسة في شعرية التأليف السردي، رسالة دكتوراه مقدمة إلى قسم اللغة العربية في كلية التربية (ابن الرشد) – جامعة بغداد، حسين حمزة الجبوري، بأشراف د.علي عبدالرزاق حمود السامرائي، تموز ١٩٩٥.

(٢) هؤلاء في مرايا هؤلاء، ص٣٢.

(٣) حلقة الوصل المفقودة – ضباب كأنه شمس، محمد قاسم الياسري، الموقف الثقافي، عدد ٢٣، السنة الرابعة، ١٩٩٩، ص١١٠.

ب- منظور زَنكنة إلى التراث

في تعاطيه مع المادة التراثية، ينفي زَنكنة اعتقاده بالشموليّة، إذ ليس التراث بنية متكاملة. حيث أنَه لا ينضح بالثراء من كل مفاصله. بل إنه ينطوي على التماعات، ولمحات مشرقة تبعث إلى الاكتراث، وتنتزِع استفزازاً يُغري الكاتب بأن يستثمره. هذه الومضات المتمتعة بامتلاكها القدرة على أن تنبعث من جديد، فتحيا في الزمن الحاضر.. أو ربما إلى ما بعد الحاضر. متحوِّلة إلى أدوات لاستعادة ذكريات الماضي.. وصوره.. وتمر من خلاله إلى رؤى متجدِّدة متطاولة[1]. لهذا يُعنى زَنكنة بالمخزون الميثالوجي والمتراكم التاريخي فثمّة ((تفاعل معقَد جداً بين علاقته بالحاضر وعلاقته بالتاريخ)) على حد تعبير لوكاش[2].

يتحدَّر زَنكنة من أسرة كردية. بنشأة بين أجواء بيئة كردية أيضاً، طبعته بأكثر مما طبع به أبناء جلدته. فالأديب أو الفنان، ينال نصيبه من التطبّع والتأثّر بالمحيط على نحو واضح وأكثر انعاكساً مما يناله غيره كونه إنسانا مختلفا في مادة إحساساته وفي طريقة تعامله مع الحياة، والمحيط.

غادر زَنكنة جامعة بغداد خريجاً في العام ١٩٦٢، بعد إتمامه سني الدراسة الأربع بقسم اللغة العربية في كلية الآداب التي باشر فيها عام-١٩٥٨-. انخرط في سلك التدريس بعد تخرّجه مباشرة.. وحتى سن التقاعد. أفرز ذلك تجذُّر علوم العربية وآدابها في دمه، متزاوجة مع أصوله وسمات شخصيته الكردية المنابع. ثمرة التزاوج كانت أديباً استوى في ذهنه الوعي.. والفكر صرحاً بقاعدة عريضة. لقد أثرى تمرّسه للتراثين إلى امتلاكه نزعة خبير في كليهما. فضلاً عن نظرة -مترافقة مع إعجاب وعناية- إلى الثمين من التراث، وإلى التماعاتِه التي نالت إعجابه، وكانت باعِثاً للإثارة في ذهنه حول إمكانية انتزاعها من الموت إلى الحياة من جديد ((شيء يخصّنا. يمتد إلى أعماق تاريخنا. معبقاً بأريج أمجادِنا. ناطِقاً بماضينا العظيم.. خذوها نصيحة مني يا أولاد. تحت عباءات أجدادِنا الموشاة.. بالمفاخر والتضحيات. وفي طيّات تقاليدهم المطرَّزة بالتجارب والخبرات تكمن أفضل سنوات العزّ والرجولة. وبقدر انغمارنا في ماضينا..

---

(١) في معرض الحوار الذي معه بتاريخ ١/٢/٢٠٠٠.

(٢) نقلاً عن رؤيا الملك الوحشية، علي مزاحم عباس، مجلة آفاق عربية، عدد ١١-١٢، تشرين الثاني - كانون الأول ١٩٩٩، ص٩٦.

الخالد.. تمد حاضرنا السعيد بأسباب البقاء)) ويستطرد شعراً:

أمجاد ماضينا التليد..

سلالم مستقبلنا المجيد..

أنفاس ماضينا المجيد..

تعبق حاضرنا السعيد..[1]

ج- مؤشرات جودة المادة التراثية:

يرى الناقد والمسرحي صباح الأنباري أنه على الكاتب المعتمد على التراث مادة فنية، وفكرية اعتبارات عليه الاعتماد عليها تتعلق بـ:

١- نوعية المادة التراثية.

٢- إمكانياتها الترميزيّة.

٣- امتلاكها للزمن.

يتواءم الاعتبار الأول مع مفهوم زَنكَنة للمكنون التراثي في أنه لا يشكل بنية متكاملة.. وانه ينتقي مادته التراثية اعتماداً على قدراته الفنية، والفكرية -الايدولوجية.. وهذا التواؤم يسري مفعوله بالنسبة للاعتبارات الأخرى.. فالمادة المنتقاة ملزمة بأن تمتلك إمكانية تحويلية من شكلها الأولي إلى أشكال أخر، بهذا نكتشف مرونتها، وقابليتها على التواؤم مع المدلولات المستجدّة وتجاوز الفكر الذي ابتدعها. تكشف قابلية الترميز خاصّتها وينتج امتلاكها للزمن من أهمية اللحظة الإنسانية التي قدَمَت بها إلى معترك التاريخ فامتلكت القدرة على البقاء، ومحاكاة أفكار الناس على مرّ العصور[2] ومن خلال استعراض المسرحيات الممثّل بها لاحقاً نصرِّح باستيفاء مادة زَنكَنة التراثية لشروطها التي اعتقد بها صباح الأنباري. وبكلمات، ربما كانت المسألة برمتها ((إن الكاتب الذي يريد أن يُقدِّم عملاً باقياً، عليه أن يبحث عن الإشكال ويتعامل معه))[3].

---

(١) مسرحية كاوه دلدار، ص٥٢.

(٢) ينظر: هؤلاء في مرايا هؤلاء، ص٣٣.

(٣) الجسد و الأبواب، سليمان البكري، الأقلام، عدد ٨٦، ١٩٩٩.

ينهل زنكنة من التراث.. مخاطباً بمادته ضمير العصر. ويستولد حضارته مضموناً حداثوياً في مؤدياته الفكرية، وهو ((غالبا ما يمسك حدثاً أو شريحة من التاريخ فيعمل بها أكثر من عمل، ليس ذلك دالاً على تمحُل التجربة أو فقر في المخيلة وإنما يفرح الكاتب بكشوفاته فلا يبرحها إلا بعد أن يمشي بأقدامه على كل بقعها))(١).

ونحن نضع أيدينا –بإحساس عميق– على ما يمكن أن يترتّب على، أو يكون إفرازاً لتناول محيي لشريحة من التراث. ونتلمّس المدى الذي إليه يمتد التحوّل.. والتغيير في ملامح هذه الشريحة بسبب من استعماله لأزميله في خلق ملامح جديدة متخمة بالجمال، تنزّ بالاستفزاز لشيء من الاستنثار بها كصفاة جامدة الملامح وكونها قد أصبحت بعد مرور أنامله الفكرية والفنية على جسدها، تنضح بالحياة.وسنتناول مسرحية السؤال مثالا فالقارئ لحكاية (الخيّاط والأحدب واليهودي والمسلم والنصراني فيما وقع بينهم)(٢). يستشعر التخريف الذي أفضى إليه عمل زنكنة على هذه الحكاية.

يصاب الأحدب بالإغماء، ويسقط شبه ميت إثر عظمة تعلق في بلعومه، أثناء تناوله الطعام في وجبة عشاء دعاه إليها الخياط وزوجته. معتقدين أنه مات يُدبِّر الخياط وزوجته طريقة للتخلص من الجثة، بحملها إلى دار طبيب مدّعين أنه ابنهما المريض بعد أن يكونا قد لفاه بالأغطية بأكمله. يستغل الاثنان الوقت الذي يستغرقه الطبيب للخروج إليهما فيرميان الجثة في باحة منزله ويهربان. حين يكتشف الطبيب اليهودي الأمر يرمي الجثة في بيت جاره المسلم. يهرع المسلم بعد اكتشافه للجثة إلى حملها وتركها في ركن مظلم من سوق المدينة. يتصادف أن يتعثّر نصراني بالجثة. يُقاد إلى الوالي، ينال حكماً بالموت أمام الناس. يرى المسلم ذلك فيعترف بمسؤوليته عن الجثة، ثم يعترف الجميع بالتسلسل باقترافهم لما اقترفوه، وفي النهاية يُفيق الأحدب من غيبوبته حين ينتزع أحدهم العظم من بلعومه ويُعفى عن الجميع. بينما لم يُفِقْ في (مسرحية السؤال)، بل إنه مات. فينال الطبيب (صفوان) الموت عقاباً لجريمة لم يقترفها. هنا يبدو واضحاً الاختلاف، بل والتغيير الكبير الذي سببه زنكنة للحكاية.

---

(١) مسرحيون عراقيون، ياسين النصير.

(٢) "ألف ليلة وليلة"، مطبعة بولاق، ١٢٥٢هـ المجلد الأول، ص٧٣، ٧٤، ٧٥، ....، ١٠٥، ط١، أعادت طبعة بالأوفيست مكتبة المثنى ببغداد، نقلاً عن مسرحية السؤال، ص١٨٤.

فالقتيل هنا ليس بأحدب، بل انه (مظلوم بن ناصرة) الذي قُتِلَ عمداً.. لا سهواً إثر مكيدة دنيئة طرفاها زوجه وصديق له. ولم يرم طبيب زنگنة الجثة في منزل أحد. إنه انطلاقاً من مثاليته لم يتخلَّص من الجثة كما فعل طبيب (شهرزاد)، بل انه ند الجميع رغبة في تحقيق العدالة التي لم تتحقق. ولا غرو أن لا نغفل الحقن الدرامي الذي يبعثه زنگنة بين أوصال الحكاية التي لا تتعدى صفحات ضئيلة خالقاً نصاً مسرحياً متكاملاً درامياً.. وفكرياً.. وفنياً. فانتزع من النص ما أراد منه، إذ جعله هدفاً انتقادياً وتشخيصياً للحياة والإنسان، لما تمور به دخيلته من خوف وشجاعة، خُبث ونزاهة، وعي وسذاجة، ماديّة ومثاليّة. تأرجح الإنسان الممض وتقاذفه المؤلم بين قضاء الله وقدره، والمصادفة لمصنوعة بتأثير من الإنسان.

استعان زنگنة على سبك عمله هذا بالترميزية لأحداث الحكاية من خلال ترميز الأسماء الخاصة بشخصيات المسرحية التي كان معظمها من صنعه، وايمائيتها المقصودة. عمد في صياغته للأسماء على إيقاع ذي مذاق عربي قديم. فضلاً عن الحوار المرصوص بالسجع على لِسان الراوي، والذي كُنا نستشعر من خلاله أجواء بغداد القديمة، بغداد العصر العباسي، وألف ليلة وليلة.. ويبدو أن ذلك لم يكن غاية، بقدر ما كان وسيلة استعان بِها لغاية مخبوءة في رأسه، لأنه:

لا نرويها كما روتها شهرزاد

فنحن لم نعد نخاف سيف الجلاد.

بالرغم من أن أحفاد مسرور

ما زالوا يذبحون السرور..

... فإنا لا نفرش حكاياتنا مضاجع أوهام

حكاياتنا أحلام عبرها نُبحِر إلى عوالم يصنعها الإنسان

حكاياتنا أنغام

حكاياتنا أحلام تُسلّي وتعلّم الإنسان(١).

من خلال الرجوع إلى الحكاية كما وردت في مجلّد ألف ليلة وليلة وعند ملاحظة ضآلة حجمها المادي والمعنوي، نكون في موقع المستدِل والملاحِظ للكيفية التي بها

(١) السؤال، ص٨، ٩، ١٠.

نسجَ محيي الحدث البسيط، إلى بناء فنيّ وفكري مركب البنيّة، معقّد الدلالات. ونشخّص التدخلات الدرامية –من موقع الخبير– للكاتب في نفخ الأنفاس وتأجيج روح الحكاية لتصييرها نصّاً مسرحياً استأثر باهتمام القُرّاء.. والمخرجين.. والمتعاطفين مع المسرح قاطبة[1].

نشداناً لمزيد من التشخيص ربما كان نافعاً لو أننا نعمد إلى اقتطاع جزء حواري من المسرحية • وقد تميّزت بحوارها العالي، والمتخم بالشعرية والإيمائية– نتلمّس من خلاله ما نحن بصدده: ((ثمالة: آه.. لقد ظهر الطبيب (يظهر الطبيب في الشرفة من الجانب الأيمن، يفرك عينيه. ثمالة تبدأ بالصُراخ والعويل) آه –ابني.. ابني.. يا فلذة كبدي.. يا نور عيني.. لا.. لا.. لن أعيش بعدَكَ لحظة واحدة. دعني.. قُلتُ لك دعني.. لا حياة لي بعد ابني..))[2] في حين يهرب الخياط وزوجته فور تركهم الجثة في بيت الطبيب.

يميل المشهد الثالث (ثمالة تتخلص من زوجها) إلى أن يكون واقعاً في تداخل مضموني مع المشهد الذي يروي فيه شكسبير على ذلك النحو المروّع تآمر الليدي مكبث وزوجها لاغتيال الملك (دنكن) واغتصاب عرش المملكة[3]. بدفع من الليدي مكبث، وتلاعبها بضمير وأخلاقية مكبث. مُخضِعة إياه لضغطها الذي أفضى به إلى خيانة الملك ببشاعة، ووحشية باعثة القناعة لديه بأن إثماً لن يَتَرتب على جريمته لأنه أحقّ بالعرش. لا يرتكب خطيئة ما دام له الأحقية بالعرش.. وكانت (ثمالة) اجتهدت في إقناع (هشام) –عشيقها وصديق (مظلوم بن ناصرة) زوجها– لقتل زوجها بغية الظفر بها.. كونه أحق بها.. وقد حدّثته عن كيف يمنح الحرّية لنفسه لكي يتنفس (حقدك النبيل).. ويرتعب هشام أمام الوقع المُخيف لكلمة دم التي لم يقترف ما يمكن أن يكون سبباً لها طيلة حياته.. وترد كلمة (دم أو دماء) أكثر من مائة مرة في مأساة مكبث.

---

(١) قدمت المسرحيه فى العراق لعدد غير قليل من المرات، كما قدمت فى مصر، وتونس و البحرين و الجزائر، ترجمت إلىٰ الكرديه من مترجم. نالت جائزه أحسن نص عراقى للموسم ١٩٧٥–١٩٧٦.

(٢) السؤال، ص٥٣، ٥٤.

(٣) مأساه مكبث، وليم شكسبيرى، ترجمه و تقديم جبرا، ط٢، المؤسسه للدراسات و النشر، بيروت – لبنان، ١٩٨٠.

وفي الوقت الذي يفيق فيه الأحدب في الحكاية (كما جاءت في ألف ليلة وليلة) بعد انتزاع العظم الذي علقَ في بلعومه، فإن القتل يتحقق في المأساتين (مكبث، السؤال) وقد وثقَ الملك بمكبث كما كان (مظلوم) يثق بـ(هشام). ينساب الحوار في هذا المشهد مُتَدفقاً فيما يمكن أن نعدّه أروع ما جاء في رصيد زَنكنة الأدبي، من بين الروائع الأخرى. ربما كان المسرح العربي محظوظاً إذا أُتحِفَ بهذا المشهد. قمة في القمة إن جاز التعبير عبر لغة اقتربت، بل ارتقت إلى عظمة الخطاب الشكسبيري، بين طياته تتفجر تلك الشعرية العالية، والتصوير الدقيق -حدّ الإخافة- للنفس الإنسانية في القمة من حالة بين حالات تأزّمها النفسي، وتنازعها بين أهوائها وقيمها، متجسّداً حقد ثمالة وتورّع (هشام)، إصرارها وتأرجحه بين رغبته بها وخيانته لصديقه وارتكاب القتل الذي لم يرتكبه يوماً من خلال مفردات كـ(حقد، خوف، دماء، غدر، خيانة..) حشد من المشاعر التي تعتمر الإنسان في موقف تأزّم، موشّح بالقتامة والسوداوية، قتامة الإنسان حين تغدو غايته مبرراً لوسيلته.

يبدو أنّ زَنكنة قد حمّل مشهده هذا الكثير، ذلك انه لم يبرحه بسهولة، تواصِل المسرحية، عقب المشهد آنفاً السيّر على خطِها المُمتد مع امتدادها، باستثناء التعرجات البسيطة عن المسار في المشهد المشار إليه. يدسّ زَنكنة كمًّا من الانتقادات المرّة لواقع الحياة المعاصرة عبر نافذة المحكي التاريخي، انتقادا لسذاجة العامة والبسطاء من الناس، المُشكّلة سبباً رئيسياً في تضخّم الغيلان واستحالتها إلى مفترسات للبشر. لقد نسى (أحمد بن سنان) -الحمّال- أكياس النقود التي أضطر إلى استدانتها بطريقة الربا عند الدائن -(لمرابي قارون بن عثمان)- (أحمد) بسهولة ويُسر انزلق إلى الفخ الذي نُصِبَ له بهدف استعباده، وعائلته مدى الحياة لم يعِ الحمّال المسكين أن الفائدة التي سيضطر إلى تسديدها مع النقود ستكون حياته وحياة زوجته وأطفاله، عبيداً بالمجان وإلى الأبد[1].

كما ويدس انتقادا للتفسّخ، والانحلال المتسلّل إلى مفاصل الأجهزة الإدارية، وتعفّن الضمير الإنساني وكشف مريع للطرافة (من طُرفة) المكتنفة للحياة، فتغدو (مزحة) سوداء قاتمة. الضحك فيها يتدفّق ألماً من القلب فيضحك الإنسان من البليّة لشرّها، نتيجة ضعفه وقصوره إزاء الشرّ المتكدّس في النفوس. وحين تدبّ الأشياء على مسارها

---

(١) مسرحية السؤال، ص١٣٣.

بالمقلوب، يتشكّل باعث على ضحك وسخرية ممضّين، فتضم الهيأة القضائية المكلّفة بالنظر في قضية (صفوان) قضاة ثلاثة، بُكم، لا يَسمعون ولا يتكلمون[1]. كما إنهم لا يُبصِرون. حتى أن الحاجب هو مَن تكفّل بتلاوة الحكم الذي كان قد صدرَ على صفوان قبل ثلاثة أشهر من وقوع الجريمة!!

د- المعادلة بين الحدث التراثي والمعاصر

أثناء إطلالة على الماضي. واستنشاق روحه في محاولة النفاذ عبره إلى رؤية معاصرة.. يميل زنگنة حدّ التمنهج إلى إحالة الوقيعة التاريخية إلى معادل جدلي للعصر.. ويعلّق ميزاناً بكفتين، يستقر على إحداهما المقابل الموازن لما في الثانية، بعد أن يكون هذا المقابل قد عانى مرور أنامل زنگنة الفكريّة، والأدائية خلال طيّاته وهنا نعود إلى مسرحية (كاوه دلدار).. ((الشاب، خذ أيُّها العزيز. ولتتحول على يديك المُقيدتين.. وبين أناملك السجينة. مطارق تهوى بها على رؤوس الشر والفساد.. معاول تحفر بها قبور الظالمين والطُغاة))[2]. وبالفعل، فإن مآل المسرحية يجعلنا خالين من الحذر حيال الاعتقاد بذلك. تروي الأسطورة أنّ ضحّاكاً كان طاغية دموياً.. يدجّن ثعبانين يغفوان على كتفيه.. طعامها أمخاخ بشرية بمعدّل رأسي رجلين يومياً.. وإن كاوه الحدّاد، بعد نفاد ذخيرة الرعيّة من طاقة الاحتمال، كان البطل الشعبي الذي ثار عليه وهوى بفأسه على رأسه ليجعلها هشيماً وسيفتتح (عبد الجبار النمر–وهو المعادل لضحاك) بعد عودتِهِ من الولايات المتحدة شركة للإنتاج السينمائي يلتهم بها أدمغة الناس، ويسلب وَعيهم بإنتاجه أفلاماً مُنحلّة في مضامينها الفكرية وذات بُعد أخلاقي وإنساني مُتَفسِّخ يُفضي إلى التداعي العام، وكان (النمر) رأسمالياً، وحوتاً يلتهِم ما يقف أمام اكتنازه المال بأية طريقة ممكنة. وكانت مسرحية (كاوه) العصري الأخيرة هي الفأس التي هشّم بِها رأس (النمر) بعد انهيار شركة إنتاجِه، الشيء الذي أودى بحياتِهِ.

---

(١) السؤال، ص١٧٢.

(٢) كاوه دلدار، ص٩٠.

ولعل الجدول التالي يُحيلُنا إلى شيء من الإيضاح.

(ضحاك)عبد الجبار النمر		(كاوه) حبيب العاشق	
حدث قديم	حدث معاصر	حدث قديم	حدث معاصر
ضحّاك	= عبد الجبار النمر	كاوه دلدار	= كاوة دلدار (حبيب العاشق)
طاغية متجبّر	= رأسمالي متجبّر	حدّاد، ثوري	= أديب، ثوري
الثعبانان	= شركة الإنتاج السينمائي	الفأس	= القلم
التهام أمخاخ الرعية	= التهام الوعي الجمعي	فعل مادي	= فعل معنوي
النهاية: القتل	= النهاية: القتل	النهاية: النصر	= النهاية: النصر
شرّ	= شرّ	خير	= خير

وهذا مثال آخر عن المعادلة بين الحدث التراثي والحدث المعاصر.

لا يقتصر ترحال زَنكنة في عوالم الماضي على اللجوء إلى أسطورة متكاملة أو حكاية بأكملها، بغية توظيفها في خلق نص مسرحي يستمد هيكله من الماضي، بل يتجاوز ذلك من خلال اصطياده لشخصية من أسطورة وإيرادها كرمز يمرِّر بواسطته كمّ رؤى ومؤدّيات ذهنية عميقة. كما استخدم الشعراء (بروميثيوس، وأودونيس) رموزا في أشعارهم، والقائمة تضجّ بالأسماء الأسطورية المنفرزة عن النشاط العقلي الفطري -المُتَميّز بالعفوية- للإنسان في مراحل حبوه على أعتاب الحضارة. وربما كان زَنكنة متصدِّراً للقائمة، فهو أول كاتب أفلحَ في تحرير (كلكامش)[1] من لحده وكسر قيودِ زمنه الممتد إلى ما قبل الميلاد. مضغ كثيرون الرمز، والأسطورة، مع اجترار طويل في حين تجاوز هو الهذر في (علبته الحجرية). حين أخرجَ البطل المسكين من قوقعته التاريخية في شخص شاب عراقي يجوب مدن العالم وإشراقة تعلو محيّاه كلما سأله أحدهم

(١) من مجموعة (مساء السلامة أيها الزنوج البيض)، مطبوعات الأمانة العامة للثقافة و الشباب، كردستان – العراق، ط١، ١٩٨٥.

مندهشاً عن أين يكون العراق، وما هو. مجيباً إنه أرضَ كلكامش. الفتى الأهوج الذي وشم التاريخ. مُحيلاً كلكامش إلى رمز للعراق والعراقي. فأصبحت أول كلمة ينطقها أحدهم حين يصادف الشاب العراقي (بإشراقة مفاجئة): مَنْ كلكامش؟[1]

---

(١) المصدر نفسه، ص١٠٦.

المبحث الثاني

ترميز الأسماء

أولاً- الدلالات النفسيّة للأسماء.

تشتمل الكتابة على نوعين من الإشارات:-

سمعيّة، ويكون ارتباطها بزمان المحتوى من خلال الملفوظ الصوتي للغة.

بصرية، ويكون ارتباطها بمكان المحتوى بصرياً أي عبر الصياغة والحرف.

ويجمع الأدب بين الإشارتين والنوعان الإشاريان كِلاهما موجود في الكتابة وقادر على التدليل ويتحقّق ذلِكَ من خلال تعاطي الكاتب (خالق النص) مع هاتين الإشارتين بحيث يؤدي هذا النوع من التعاطي إلى تشكيل بِناء نصّي متعدد القُدرات في استدراجه المتلقي إلى التأثر والتعاطف أو اتخاذ أي موقف آخر من النص[1].

للأسماء في مسرح زنكنة دلالات رمزية توحي بشدة بطبيعة الشخصيّة أو الدور الذي ستجسّده، ويعوِّل عليها كثيراً في محاولاته -الناجحة- لجعل أعماله عوالم تضجّ بالرمزيّة، والإيحائية مُضفياً على النص المسرحي عمقاً فكرياً يتوفّر على زوايا مُضاءة، وأُخرى نصف مُضاءة تُضاعِف من جمالية العَمل.. وجدّيته، وكمّ الإبداع خاصتِهِ.

والأسماء.. أسماء زَنكنة ، مرايا عاكسة لذات الشخصية والفعل الذي تؤدّيه تدفعها إلى ذلِك سِماتها النفسيّة، ومعتقداتها ومبرِّرات استمرارها في الحياة. ((الاسم يُعلن عن محتوى ومضمون الإنسان ونفسيّته))[2] وستجدها متعلقة فعلاً بأصحابها، ومستقبلهم، والدور الذي سيضطلع بهِ كُلٌّ مِنهم. ورُبما كان بإمكاننا، مع عدم إحساس بالذنب، أن نجزم بمؤدّيات كل شخصيّة مُقدَّماً عبر السطور التي تجسّد الفعل الذي ستتكفل بِه كُلّ منها، بغية إتمام نِصاب المُشارَكة خاصّتها. إنها (الأسماء)، مُنتقاة بحذق، ومُصاغة بقَصديّة لا تخلو من وضوح، في إصرار من الكاتب، على إتخام كل دقيقة من دقائق عمله تمحيصاً، وتأملاً.. وجعلها تعاني وقراً فكريّاً وهمّاً أسلوبياً استيفاءً لشروط تقنيّة الكتابة التي يلتزم بها زَنكنة، ترغمه على ذلِك القدسية التي

(١) ينظر: شعرية القصة القصيرة في العراق، الطليعة الأدبية.

(٢) كاوه دلدار، ص١٣٩.

يتعامل بها مع الحبر.. والورق.

نصرّح بذلِكَ، وشعورٌ يتخللنا بالبُعد عن الضلال التأويلي، يتكاثف هذا الشعور إذ نشير إلى تأييد زَنكنة لهذه الخاصيّة في أدبه المسرحي فهو يرى أن كل جزيئة، أو ذرة في الأثر الأدبي لا بدّ من مبرِّر لوجودِها، فضلاً عن وظيفة تؤدّيها، لأن طبيعة العمل الأدبي تقتضي ذلك وتفرضه(١).

القسم الأكبر من مسرحيات زنكنة -وليس جميعها- مُجسّد من قبل شخصيات كانت هويتها الأسماء التي حَملتها، إذ كان قد عَمدَ إلى نحتِها على النحو الذي يُمكِن أن يبعث في أوصالِه ارتياحاً تجاه مسألة الوفاء للفكرة (المضمون) ومنحها الحقّ الذي تستحقّه في طريقها للتحول إلى شكل يكوّن معها ما هو جدير بأن يُسمّى عملاً أدبيّاً.

ونُحيل ذلِك إلى ميدان التطبيق من خلال التناول لأثنتين من مسرحيات زنكنة.

١- مسرحية السؤال (سنلجأ في هذه الفقرة إلى أسماء أبرز شخصيات المسرحية)

(السؤال)، ترتبط فيها الأسماء -على نحوٍ وثيق- بالشخصيات وبإمكاننا تلمّس حميمية علاقتها بحامليها، وتكوين فكرة عن الطابع الذي سيلف كل شخصية، ودورها. تستقرنا القناعة بما اعتقدناه، عند الإيغال في النص على امتداد خط الحدث خاصّتها.

أ- الطبيب (صفوان بن لبيب)

يقترن العنوان الثاني لمسرحية (السؤال) الذي هو (حكاية الطبيب صفوان بن لبيب وما جرى له من العجيب والغريب) يقترن بالشخصية المحور خاصّتها، والركيزة المستندة عليها العُقدة، التي كانت أداة الكاتب في الإدلاء بكُم الحِكَم، والعِبَر، وإثارة ذلك الجدل الأخلاقي المرير بواسطة الشخصيّة، عبر مونولوجاتها الاستطرادية وتداعياتها(٢)، يتشكّل الاسم من شقّين (صفوان بن لبيب) ينطوي، ويمثّل كل منهما وجهاً من وجهي (صفوان) النفسي، والمادي، تروي المسرحية أن (صفوان) قد اعتزل الناس مُرغماً في بيتٍ بعيد، خارج المدينة كنتيجة لرفضه منصب طبيب الخليفة الخاص، وكان الخليفة قد عرضَ عليه ذلِك حين لَمَسَ نبوغه وتفوّقه في علمِه، ومهنته

(١) في معرض الحوار الذي أجري معه.

(٢) المونولوج: حوار الذات، يكون مجهوراً ويستخدم في المسرح، أو داخليا - لا مسموع - ويستخدم في القص، وأحياناً يسمى مناجاة.

إثر حادثة شفاء مُستعصية تكفّل بها، واعرض صفوان عن العرض، وتجرّأ على رفض أمر الخليفة تدفعه مثاليته المفرطة، وصفاء قلبهِ المجبول على حُبّ الناس -بلا حدود وبلا تمييز، وبلا مُقابل- مُتسلّحاً بنقائهِ، وإحساسه الغريزي بالمسؤولية تجاه الناس. لقد كان طبيّباً نابغاً مُلتزماً أخلاقياً، ومهنيّاً وإنسانياً. فكان أن طالعنا باسم (صفوان بن لبيب).

ب- (مظلوم بن ناصرة)

يُدحرج رأس (صفوان) بسببٍ من إصرارهِ وتعنُّتِهِ على إبلاغ الشرطة عن جثة ورّطه احدهم بأن قذفها في دارهِ وهرب، يرفض صفوان الرضوخ لضغط زوجتِهِ، وأخيها في التخلُّص من الجثة، وكتم الأمر مُعتقِداً أن العدالة قوية بذاتِها لتُحقّق ذاتها، ناسياً أنها معصوبة العينين. يتورط (صفوان) بجثة (مظلوم بن ناصرة)، التاجر المسكين الذي أُغتيلَ غدراً.. من الخلف تمّ ضربه، وظُلما إذ لم يقترف شيئاً. ويعمد زنكنة إلى مزيد من التجسيديّة، والتجسيمية لهذه الشخصية، ولصورتها حين يُقيم علاقة ترابطية إيحائية بين -سمِها الثاني (ناصرة)، وبين مدينة (الناصرة) الفلسطينية.

ج- (هشام الحلو.. وثمالة)

يتآمر على (مظلوم) زوجته (ثمالة)، وعشيقها (هشام الحلو). (هشام).. ((رجل في حدود الأربعين، وسيم عليه طراوة النعمة))[1] إنه بالفعل حلو، وسيهوي بهراوة على رأس (مظلوم) مهشّماً جمجمته. -عتاد (هشام) على استغلال غياب (مظلوم) عن الدار أثناء انشغاله بأعماله، ليثمل في أحضان زوجة صديقه (ثمالة)، يسكر من حُبِّها، وجسدها، ينتشي من أقداحِها وأناملها التي تعبُّ لها الأقداح. ((الذي يُسكرني شيء آخر.. أعبُّ منه جداولَ وأنهاراً (يحضنها ويحاول تقبيلها)...))[2] وكانت (ثمالة) قد عمدت إلى التلاعب بـ(هشام)، وخلخلة التوازن في معتقداته والتلاعب بنفسيّته حتّى أثملته بفكرة القتل، ودفعته إلى اقترافها رغم اعتراضه الشديد عليها قبل تنفيذه و بعده.

د- (أمين بن العطاء)

يساند صفوان في محنته، شقيق زوجِهِ (أمين بن العطاء) نقيب الحمّالين، والحريص

---

(١) السؤال، ص٣٨.

(٢) المصدر نفسه، ص٤١.

حدّ الأمانة على حقوقهم. والحيلولة دون استغلالهم. يرفض (أمين) التمتع بمنزل (صفوان)، والأعمال الصغيرة التي كانت تتوجّب عليه مؤثِراً العمل المُضني كحمّال إيماناً منه بجدوى (العطاء)، لعمله ولحمّاليه وأحقّيتهم به، وقُربِهِ من متاعبهم وهمومهم.

هـ - (قارون بن عثمان)

يفضح هذا الاسم صاحبه على نحوٍ واضحٍ حين نعلم أنّه (تاجرٌ ومُرابٍ). وبواسطته يتمّ توريط الحمّال (أحمد بن سنان).. واستعباده وعائلته مدى الحياة، حين استغل صاحب البريد و(قارون) سذاجته، ودفعا بهِ إلى توقيع ورقة تؤيِّد ذلِك رسمياً دون أن ينتبه إلى ما يزجُّ بنفسهِ إليه.

و- (غضبان عبد الحق)

حين نُطالع هذه الشخصية نزاد تمسُّكاً برأينا حول الاستخدام الدلالي للأسماء وتوظيفها رمزياً. (غضبان) هو السّياف الذي سيجزّ رأس صفوان بضربة واحِدة وربما كان صدر زنگنة يمور بالأسى حين عمدَ إلى تجسيد التّهكُّم الذي مارسته المسرحية على تداعي العدالة حين استخدم كمّ السخرية -المُبكية- المخبوءة بين ثنايا السطور إذ جعل الاسم الثاني للسّياف (عبد الحق).. الذي - بنفسه- سيحيل الحقّ جسداً بلا حياة في اللحظة عينها التي سيحجب فيها تيارات الحياة عن السَّريان في جسد (صفوان).

ز- (مطيع بن الطائع)

ستلجأ زوجة (صفوان) إلى كُل سبيل ممكن لها.. علّها تُنجي زوجها من الهلاك.. يستغل صاحب البريد تأزمها.. ويستدرجها إلى الفخ الذي أوقعَ فيه الكثيرين قبلها.. إذ يَعِدها بإطلاق سراح زوجها مقابل مبلغ نقدي كبير -رشوة- وفي حوارٍ له معها يصرِّح بالمبرِّر الوحيد الذي أظفره بهذه المهنة وأبقاه فيها. لقد كان (مطيع) مطيعاً حدّ الإفراط لمهنة عين الخليفة، أعمى حيالَ الأوامر.. غاضًّا النظر عن الابتذال الذي تنطوي عليه مهنته. وفي تداعٍ حِواريّ يكشف أنه ورثَ هذه المهنة عن أبيه -إكراماً لِذكراه- إذ أمضى والده سنين الخِدمة طائِعاً لرؤسائِه.

٢- مسرحية كاوه دلدار

تمثّل (كاوه دلدار) ثاني أهم عمل مسرحي ملحمي لـ زنكنة بعد (السؤال). قُطبا المسرحية وطرفا صراعها الماديّ، اللذان أمررا عبر هذا الصراع ملامح صراعٍ فكريّ وروحيّ دامٍ، وجدلٍ أخلاقيّ وإنساني طويل، حمّل زنكنة كلاً منهما حشد أفكار ورُكام رؤى أيدولوجية، جاعلاً كلاً منهما يُمثّل وجهاً مُكتمِلاً للحياة وصورة مجسّدة لها. قاتماً من خلال (النمر) ومشرقاً من خلال (كاوه دلدار). استغل زنكنة كلَّ وسيلة وقعت عليها يداه.. أنامله، أوّلها، وتسبقها إمكانية ترميز الأسماء، جاعلاً منها أدوات مكثّفة للعمق الإيحائي الذي حقنه في أعماله قاطبة، ارتقاءً بالعمل إلى الإبداع وتحقيقاً للجمال فيه فنيّاً، وأدبياً.

أ- (عبد الجبار النمر)

رأسمالي مُتَجبّر.. متغطرس.. بوحشية وسادية يفترس أدمغة الجماهير، مُلتهِماً الوعي العام، قاذِفاً بِه إلى الدرك والضحالة بواسطة شركة الإنتاج السينمائي التي أنشأها. يجعل زنكنة من (النمر) معادلاً عصرياً للشخصية الأسطورية (ضحّاك). رويَ عن ضحّاك أنه كان يقتل رجلين يومياً لتقديم مُخيّهما وجبة غداء للثعبانَين اللذين كان يُدجّنهما، إذ لم يكونا يُفضّلان طعاماً آخر سوى المُخ الآدمي. مارَسَ (النمر) دور ضحّاك بواسطة الانحلال الذي كانت تبثه الأفلام السينمائية المُنتَجَة من قِبل شركتِهِ، اتباعاً لسياسة وضعها بنفسه، غايته منها الثّراء، بِغض النَظر عن الوسيلة. (عبد الجبار النمر) شخصية مُهابة، مُسيطرة، لا أحد.. يجرؤ على معارضتِهِ، أو مخالفة سياسته في تسيير عمل الشركة، تماماً كما أوحى اسمه الأول.

ب- (حبيب العاشق)

يمثُّل الاسم الأدبي للشخصية في المسرحية، اسمه الحقيقي (كاوه دلدار). كاتب جماهيريّ النزعة، عاشق لجمهورِهِ، معشوقٌ من قِبلِه، مُحِبٌّ للكِتابة بوصفها مهنة إنسانية خطيرة، وحسّاسة وظيفتها الأولى.. والأكثر أهمية خدمة الحياة والمجتمع، والمُضي بهما نحو الارتقاء والخير. سَحَقَ (حبيب) رأس (النمر) بقلمه الذي قاتله بِهِ حتى أجهزَ على شركتِهِ السينمائية، وأفضى بِهِ، وبِها إلى النهاية. الاسم الحقيقي (لحبيب) هو (كاوه دلدار) لفظتان كرديتان تعني الأولى (حدّاد).. أما الثانية فتعني

(طيب القلب). وقد قُدِّمت المسرحية على أنها صياغة جديدة لأسطورة كردية قديمة. يهوي (كاوه) الحدّاد الطيّب -كما تروي الأسطورة- بفأسه على رأس مليكه (ضحّاك) ليُفتته، ويُفتت ظلمه واستبداده. أعاد (حبيب) الذي اسمه الحقيقي (كاوه) -على اسم الحداد في الأسطورة- أعاد التاريخ بقلمه (فأس كاوه) مدمّراً النمر (ضحّاك).

ثانياً- الدلالات الزمانية للأسماء

فضلاً عن العلاقة الدلالية القائمة بين الأسماء والشخصيات من حيث التدليل على ذات الشخصيّة، وملامحها. فإن علاقة ذات منحى زماني نتلمّسها في اختيار زَنكنة لأسماء شخصياته. ترتبط الأسماء بالبيئة الزمانية المكتنفة للحدث. إنها تستقر بنا إلى الآن الذي جرت ضمنه ملابسات المسرحية، نجد الأسماء قديمة الطابع والصياغة في المسرحيات ذات الأرومة التاريخية، تناسب العصر الذي عاشت فيه الشخصيات. ويمارس زنكنة العملية بشكل معكوس في نصوصه ذات التورُّط مع هموم الواقع المعاصر. حيث ينتقي أسماء شخوصه مألوفة، متداولة الاستعمال. إنهُ يُجهد نفسه في إيراد الأسماء ملائمة للبيئة الاجتماعيّة والنفسيّة للشخصيّة مما ينتج عنه التزامها (الأسماء) بملائمة الزمان والمكان خاصّتها.

بالإمكان تلمّس هذه المسألة في (الأشواك)،على سبيل المثال لا الحصر.. تجري أحداثها في الثمانينيات من القرن الماضي، تثير المسرحية مشكلة أخلاقية عبر شخوص خمسة: طبيبان، رسّامة، تاجران. (د. نوري) (د. حمدي) (سهام) خريجة الأكاديمية، و(صابر). فضلاً عن التاجر (وليد). إلاّ أنه كان على هامش المسرحية إذ لم يؤدِّ دوراً فيها. بل تمّ ذكره من قبل الشخوص الآخرين.

مثال آخر هو مسرحية (رؤيا الملك) آخر عمل مسرحي لـ(زَنكنة)، يرتكز حدثها على حكاية قديمة. و(ميديا) مَمْلكة كردية قديمة تمتد في أعماق التاريخ إلى الألف الأول قبل الميلاد[١] أسماء شخصيّاتها مستوحاة من التاريخ الميدي.. إلا أنها ذات بعد زمانيّ يرحل بنا إلى زمان المسرحية. وعلى الرغم من أن الأسماء في (رؤيا الملك) مُستقاة من البيئة الكردية، إلا أنّها لم تعد ضمن حيِّز الاستعمال في الوقت الحاضر. يطالعنا الملك باسم (ستافروب)، والملكة باسم(ناسرونا). يدور الصراع بين الملك

---

(١) نقلاً عن رؤيا الملك، ص٦.

والأميرة أخته (ماندانا).

وفي عودة إلى مسرحية (السؤال) نجد أنها تستند على حكاية من ألف ليلة وليلة، وتسافر بنا الأسماء إلى العصر العباسي، وأجوائه المحتضِنة للمسرحية:

فخر الدين الياقوتيّ: قاضي القُضاة.

عبدالله الطوسي: صاحب الشرطة.

عابد بن المطلوب: كبير العُسُس.

لا نعثر على هذه الأسماء في الحكاية كما وردتْ في مُجلَد (ألف ليلة وليلة) إذ لا وجود للشخصيات الموسومة بها، الشخوص والأسماء (خلق) شخصي مصدره خيال زنگنة. سببه دقته في إدارته للحدث، ورسم خارِطة المسرحية.

في مسرحيات زنگنة ذات الطابع الشمولي للحدث من حيث مساسه بالمتلقي، نجده يستعين بالأسماء في تحويل الإيحاءات إلى إشارات واضحة القصد. بواسطتها تخترقنا قناعة بأنّ ما يدور داخل النّص وارد الحدوث في كُل زمان ومكان، مع إباحيّة إصابته لأي مخلوق.

تُمثّل مسرحية (الجراد) المثال الأكثر فعّالية في هذا الميدان، يدَّعي زنگنة أنّ: ((لا زمان لها إذ يمكن أن تقع أحداثها اليوم، أو أن تكون وَقَعَت بالأمس، القريب أو البعيد)). ولا مكان لها ((إذ يمكن أن تقع أحداثها هُنا، أو هناك، أوفي أيّة بقعة أُخرى))(١).

نستنتج من ذلك لا تعينيّة شخوصها، إذ يمكن أن يعاينها أيّ شخص أو مجموعة أشخاص، من طبقات اجتماعية أو أنماط إنسانيّة متباينة. لذا يحرم زَنگنة شخوصه في (الجراد) ومثيلاتها من المسرحيات فيما يتعلّق بشموليّة المضمون الفكري، يحرمهم من الأسماء ويكتفي بأسماء ذات وظيفة إشارية من مثل:

(الشاب، الفتاة، الخطيب، الأم، الأب، الزوج، الزوجة، العجوز، الأعرج) ليزيدنا إمعاناً في استيعاب المؤدّى الفكري للمسرحية، والوعي لغايتها، فتغدو هذه الأسماء العامة أداةَ نصلُ بواسِطتها إلى هدف الكاتب. ونعي همساته التي يمرِّرها إلينا عبر النص في هيأة إشارات إيحائية، وسطور تعج بالضلال، تنضح وخزاً مبعثراً على امتداد النص، وترتبط مع المنحى الفكري للنص بعلاقة تبدو أشدَّ قوةً من العلاقة القائمة بين هذا

---

(٢) الجراد، ص٧.

المنحى والسطور المُجسِّدة له، لِنغدو مُهيّئين للإدلاء والتصريح بأن الوجه الأسلوبي لأدب زَنگنة ذو سمات رمزيّة، ويستند على الغموض المقصود –غير المخل، أو الباعث على الإعياء الذهني– الذي مدَّ إليه جسراً شيّده بأساليب وأدوات تنطوي على علم.. ونفاذية ووعي لتقنيّة الكتابة، ومن ثمّ الإحاطة بمتطلّبات علم الخلق.. والخلق نفسه.. فـ((الجراد تركيب من الفنتازيا والرمزيّة.. وانطباعها الشمولي بلا تحديد للزمان والمكان. وإن الجراد يرمز إلى الشرّ الذي يُهدّد الإنسان بالمسخ والاجتياح البربري))(١).

(١) الثقافة الجديدة، عدد ٢٣، نيسان ١٩٧١، ص١٢٥. نقل بالواسطة عن يوسف عبدالمسيح ثروة والنقد المسرحي في العراق، علي مزاحم عباس، الموقف الثقافي، عدد ٢٤، السنة ٤– ١٩٨٨.

الفصل الثالث

التغريب

التغريب

زنكنة.. والنظرية البريختية

قد يستفزّ هذا الفصل -للوهلة الأولى- انطباعاً بأنه ذو منحى فني، ويتمتع بصلة للبحوث الخاصّة بأكاديمية الفنون، لكن سرعان ما سيندثر هذا الرأي المتّسم بالتسرّع إذ نكتشف أن زنكنة لجأ إلى وسائل وأساليب كسر الإيهام التي كان (بريخت) قد ابتدعها، لينال مبتغاه على الخشبة ثانياً، ولكي يُكثّف من ضرامة الثيمة المبثوثة بين طيّات نصّه أولاً، وليستولدنا إعجاباً جمالياً في الشكل والمضمون. حيث تحتدم غائية زنكنة من خلال هذه الأساليب. وإذ نُصرّح بذلك، وندّعيه، فإنما نقوم بهِ من موقع الباحث والمتقصّي، والقارئ الممحّص لنصوص محيي .. والمتلمّس للأثر الذي تخلّفه أساليب كسر الإيهام داخل النص الأدبي، قبل أن يكون ذلك قد تحقق على الخشبة.

التغريب.. وكسر الإيهام..

يقوم مسرح (بريخت) الملحمي على أساس أن العرض المسرحي عبارة عن ((سلسلة من العلامات مهمّتها طمأنة المتفرّج بأنه حقّاً في المسرح[1] .. ويشيع توظيف هذه العلامات كثيراً في مسرح زنكنة.. استيفاء لشروط الملحمية في المسرح.. وقد كان هَدَف بريخت في نظريته (المسرح الملحمي) يهدف إلى تغيير الأنماط التقليدية لفن المسرح على مستوى العرض وعلى مستوى الجمهور[2] وسيجتهد زَنكنة في الكثير من أعماله لتحقيق هذا التغيير التماساً للغاية التي كان بريخت قد نشدها إذ أنّ (المشهد في المسرح الملحمي يقدم الصورة الدرامية للجمهور لينقدها لا ليتمثلها أو يتبناها)[3]. ومضامين زَنكنة تبدو بحاجة ماسة إلى هذا النقد.. والى الابتعاد بالمشاهد عن الانحراف مع تيار التعامل مع النص بالعاطفة فقط.. وضرورة تورّط العقل، والتقويم الذهني والموضوعي للفكر المطروح عبر النص المسرحي، وعبر انتصابه على الخشبة. إذ أنّ ((سبب انجذاب المتفرجين إلى العرض لا يكمن في الشخصيات، والإيهام، إنما في

---

(١) مسرحية المسرح، رياض موسى سكران، الطليعة الأدبية، عدد ٣، ١٩٩٩، ص٦٠.

(٢) المصدر نفسه.

(٣) المصدر السابق.

العلاقة الأخلاقية التي تربط الشخصيات ببعضها، وفي الجدل الأخلاقي الذي تثيره المسرحية))(١). وإنّ ((تفسير وعرض القصة من خلال أساليب التغريب يعدّ العمل الأساسي للمسرح الملحمي))(٢). فالمسألة إذاً هي مسألة تغريب المشاهد عن النص، عبر كسر الإيهام، تحقيقاً للملحمية. وقد لا يكون زنكنة مهموماً بالملحمية قدر كونه مهموماً بتغريب قارئه، ومُشاهد نصوصه على النصوص نفسها بغية الاطمئنان إلى توفر الغاية المضمونية التي يريدها الكاتب من نصه في ذهن القارئ والمُشاهِد.. فيستريح بعد ذلك الكاتب.. وينزاح عن رئتيه الثقل الهائل الذي يضطر إلى تحمله أثناء عملية النزف على الورق.

ويبدو أنه كي يُحقق بريخت الغرابة، أو التغريب بين النص والمتلقي، فقد حدّد وسائل من خلالها يصل إلى ذلك. إن هذه الوسائل، بعد مرور أنامل زنكنة عليها بقلمه –إذ لا بُدّ لمن يستوفي مذهباً ما أن يطبعه في أعماله بشيء منه– تلتزم بما أراده وعمل بموجبه بريخت، وتستقلّ في أحيان أخرى، فنجدها ونحن نبحث في تمييزها وإبراز ملامحها مُقْدِمين على التصريح، بأن كسر الإيهام المسرحي عند زنكنة قد تحقق عبر الآتي:

١- إناطة أكثر من دور واحد لممثل واحد.

٢- إشراك المشاهدين في المسرحية.

٣- النصوص العرضية (الجوقات، الأناشيد –الكورالية–).

وقصداً للإيضاح سنعمد إلى التفصيل.

١- إناطة أكثر من دور واحد لممثل واحد

على الرغم من وفرة، وربما غزارة الشخصيات في أكثر أعمال زَنكنة –وليس في جميعها– فإن هذه الشخصيات يختزل أداءها عدد من الممثلين أقل بكثير من عدد الشخصيات التي تؤدّي أدوارها. فيضطلع كل ممثل بأكثر من دور. وربما بخمسة أدوار.. فأدوار (السؤال) الخمسة والعشرون يتكفل بتجسيدها راوٍ واحد، وسبعة ممثلين، وممثلة واحدة تؤدي الشخصيات النسائية الثلاث في المسرحية. يتقمّص كل ممثل من الممثلين

---

(٤) المصدر السابق.

(١) المصدر السابق.

الثمانية –باستثناء الراوي إذ لا يمثل دوراً سوى روي الأحداث قصد إيضاح متعلقات المسرحية الزمكانية– أكثر من شخصية.. وسيعمد إلى تغيير أزيائه وماكياجه يرافق ذلك تغيير الديكور أمام الجمهور، وعلى المنصة، فالكاتب بذلك، ومعه المخرج –بتوجيه من الكاتب– قد أفصحا واعترفا بـ(مسرحة المسرحية)(١)، وأشارا إلى أدوارها وممثليها فكأنهما يخاطبان المشاهد قائلين: إنما أمامك تمثيل عن الواقع.. وليس الواقع عينه، فلا حاجة تبدو للانجراف مع المطروح، بل احتفظوا بأذهانكم يقظة وصولاً إلى التماس مبتغى المسرحية. مع منظور انتقادي تقويمي يرافقه الوعي بما يريد الكاتب إيصاله إلى المتلقي.

أما (كاوه دلدار)، الأشد اقتراباً من أجواء بريخت الملحمية، والأوضح امتثالاً، واستيفاءً للشروط المفترض التزامها تحقيقاً لعوالمه، فإننا سنتحسس فيها القصديّة الواضحة لـ(زنگنة) من وراء إناطة الأدوار المتعددة لممثليه، وتجسيد كل منهم لأكثر من دور، وستبدو قضية تغيير الماكياج، والأزياء واضحة، ومقصود إلى إبرازها قصداً.. وسيؤدي بعض الممثلين دورين لشخصيتين متصارعتين في المسرحية، حيث سيظهر الوجه عينه، بماكياج وأقنعة مع بروز ما يبين أنه الممثل عينه، مؤدياً لشخصيات متناقضة في النص من حيث مواقفها، واتجاهاتها، وأهدافها، كما سيخرج الممثلون عن النص كثيراً بعبارات واقعية، كأن يتحدث أحدهم عن المسرحية قبل كتابتها (من الأهمية بمكان الإشارة إلى ما كُنّا قد ذكرناه عن كون كاوه دلدار متضمنة لمسرحية أخرى داخل المسرحية الأصلية، يكتبها أحد شخوص المسرحية الأولى المكتوبة بدورها من قبل زنگنة)، مثلا عندما يُنهك النمر ويتناول أقراصه الخاصة بمرض القلب الذي يعانيه أمام المشاهدين، وذلك أثناء تأديته لدور (ضحّاك).. الطاغية المجنون الذي نُسِجَت عليه (صلاة إلى نوروز) المسرحية المتضمنة بين طيات (كاوه دلدار). وستتحول (السيدة) إلى (الراقصة)(٢). كما سيجعلنا نبدو مثارين تجاه مذهب بريخت الملحمي واستيفاء (كاوه دلدار) له ملاحظة أن الشخصيات جميعها، على كثرتها، تشارك في دفع الحدث إلى أمام، وتأجيج الصراع وتكثيفه، فكل شخصية لها صلة بالحدث بغض النظر عن مساحة هذه الصلة أو حجم هذا الدور. وبإمكاننا رصد عملية كسر الإيهام من

---

(١) ينظر: المصدر السابق.

(٢) كاوه دلدار، ص٢٤.

خلال شخصية النمر في ص. ٦٤. حين يتناول الأقراص المنوّه عنها آنفاً، والتي تحملها الراقصة وهي في نفس الوقت زوجتُهُ في (كاوه دلدار) والتي ستظهر بدورها الحقيقي ونعلم أنها زوجته في الأجزاء الأخيرة من المسرحية. وسنقرأ حواراً بين ضحّاك (النمر) والراقصة (زوجتهُ مادلين) حيث يُناديها باسمها الحقيقي أثناء تأدية دوريهما ضمن (صلاة إلى نوروز)، وسيتحاوران عن (العاشق) الحقيقي الذي احتل دوراً في (كاوه دلدار)، فيكشفان من خلال ذلك عن (تخريفية) الحدث في المسرحية، ويخلقان التغريب المنشود فضلاً عن الحوار الذي سيدور بين (الرجل) و(النمر) عما كان بينهما من أزمات في عملهما المشترك داخل شركة الإنتاج السينمائي التي يمتلكها (النمر)، ويتم الحوار أمام المشاهدين، ثم اتضاح أن (الرجل) هو (كاوه الكاتب).

وفي الجزء الثاني من المسرحية سيُقْدِم (جمال) و(زينب) على كشف النُّقاب أمام المشاهدين عن الحقيقة. بالكشف عن التاريخ الممتد بين (كاوه) و(النمر).. فتؤدي الممثلة ٢ دور (زينب) تارة ودور (نسرين – زوجة كاوه) تارة أخرى. بينما يقوم الممثل ٢ بدور (جمال) كما ستؤدي (زينب) دور (الشرطي، والفتاة، ونسرين، ومادلين). وسيؤدي (جمال) دور (الشاب، كاوه دلدار، عبد الجبار النمر، حبيب العاشق). يرافق ذلك تغيير للملامح عبر الأزياء، والماكياج، ولكن التغيير ليس تاماً، فدائماً يُترَك شيء، يكشف وبوضوح عن زيف الشخصية القائمة وعن ملامح الشخصية الأصلية المؤدِّية لها بشكل يبعث شعوراً كثيفاً لدى المتلقي بكون ما يدور أمامه محض تمثيل للقضية يبغي الكاتب إيصالها إلى ذهنه.. ولإقحامها عالم الوعي خاصته (أي المتلقي). لتتحول بعد ذلك إلى فعل مغيِّر، ومكتسح للمتعارف عليه في فكر المتلقي، والإحلال، بالمفاهيم الجديدة محلها، مفاهيم تنقل الحقيقة التي يراها، ويشعرها، ويتأملها الكاتب كما لا يستطيع أي شخص آخر معايشتها مثله.

٢- إشراك المشاهدين في الفعل الحدثي، عبر التدخل الحواري

سيُفاجأ المُشاهد المُستقر على مقعده، أمام منصّة تحمل عملاً لزَنكنة بالمُشاهد الذي يُجاوِره، يصرخ بوجه الممثلين، ويتدخّل مُعارِضاً، أو رافضاً، أو مشاركاً لهم ومعهم، وقد يتمادى أحد الممثلين فيطلب من الجمهور أوراقاً وأقلاماً (كما حدث في كاوه دلدار)، وربما ستُمنَع مُشاهِدة وطفلتها من المغادرة بأوامر مشدّدة من الممثل المؤدّي لدور معين في المسرحية آنفاً، ومشاحنات، وجدالات، وتراشق كلمات متبادَل بين

بعض المُشاهدين المُستقرّين على الكراسي، والواقفين على المنصة، وسيشعر هذا المشاهد كأن أحدهم يصفعه على خده ليصحو من غفلة كان فيها عن أشياء نصف مضاءة في النص، كما سيرتبك للواقعية التي ستبدو بها المسرحية وربما ينسى ويعتقد بشدة أن أمامه تمثيلاً محضاً، وقد تعارض هذا التمثيل مع الواقع المألوف، وعَمِدَ إلى تعريته، وإفشاء أخطائه أمام المتلقي مُباشرة.

يُناط لعدد من الممثلين مهمّة انتقاد المسرحية من بين الكراسي التي تضم المشاهدين، حيث يحتل هؤلاء الممثلون أماكنهم بين المشاهدين ويكتفون بمشاهدة المسرحية تماماً كما يفعل المُشاهد الحقيقي دون أن تبدر إشارة تُفصِح عن كونهم ممثلين، وهم يتدخلون في مجرى المسرحية في الوقت أو الموقف الذي يراه الكاتب، أو المخرج مناسباً، وغالباً -لكن ليس دائماً- ما يُدلي المُشاهِدون (الممثلون) بما أُنيط إليهم في قمة الصراع، والتأزّم الذي ستعانيه أحداث المسرحية، أو الذي ستؤول إليه عقدتها. والتدخل عفوي، طبيعي، لا يبعث لدى المُشاهد الحقيقي شكّاً في أنّ المُتَحدِّث ممثل.

أما في مسرحية (السؤال)[1].. يندفع المشاهدون (الممثلون) بمقاطعة المسرحية في خاتِمتها، بعد أن يكون رأس (صفوان) قد تدحرج من على جسده على الأرض، وهم الذين اعترضوا على الحُكم الذي أُصدِرَ بحقّه قبل تنفيذه، وشرعوا يُعنِّفون مصيره، مُبيِّنين أن ذلك من الظلم في القمة، ومن العدل على نأي، فيشيعون بذلك جوّاً من التغريب لكسر الإيهام عبر انتقادهم للخطأ الفادح الذي اقتُرِف بحق (صفوان)، ولربما كان بوسعنا تخيّل ردود أفعال المشاهدين الحقيقيين حين يندفع من بينهم مَن يعترض على المسرحية، واللاعدالة، فيما أفضت إليه أحداثها.. وربما يشعر بعضهم بالحرج حين تتحول القاعة إلى ساحة معركة كلامية لكنه من المؤكّد أن ما يبتغيه الكاتب سيمسّ أذهان المشاهدين إذ يُنبِّهون إلى مكان الخطأ في المسرحية، والذي كان هدفها تعريته، وكشف النقاب عنه، وطرحه أمام المتلقي بشكل تجسيديّ يبعث في أوصاله اشمئزازاً من واقعه، وربما رغبة جادّة في تغيير مساره نحو الأصح، الذي يستدل عليه المتلقّي من خلال الإشارات التي تضمنتها المسرحية، إذ بالتأكيد عرض تقاذف الإنسان بين أمواج الظلم، ورسم ملامح هذا الظلم يجعل المُتلقي يُدرك أنّ الحقيقة، والعدل، والمسار

---

(١) السؤال، ص١٧٥.

الصحيح هو بالتأكيد ما يقف نقيضاً لكل ما عرضته المسرحية.

ربما لا نعرِّض أنفسنا للمساءلة عند التصريح بأن (كاوه دلدار)، الأكثف استيفاءً لِسمات، وأسس النظرية البريختية، إنَّها تضجّ باعتراضات المشاهدين (الممثلين)، وتعليقاتهم، وردود أفعالهم الرافضة أحياناً، والموافقة في أُخرى، والمتباينة بشدة من أول طرح للمسرحية وفي صفحاتها الأولى ((تتباين مشاعر المشاهدين حولها بعضهم في إعجاب، آخرون في استياء وامتعاضٍ منها وجرّاء ذلك يسود القاعة لغط وضوضاء وجدال ونقاش حولها))[1] والتباين في ردود الأفعال هنا يدور حول الإعلانات، والصور، واللافتات المنقوش عليها شعارات بصيغة أوامر، تؤكد على إطاعة القوانين والاحترام الشديد لها، والالتزام بها، حيث بعث الكاتب في أوصالنا، مع صفحاته الأولى، الشعور بالإعياء أثر التسلّط الذي يُفرَض على شكل إعلانات ولافتات كبيرة تبعث مضامينها السخيفة على البغض، وإثارة الرفض في الأعماق.. كونها صادرة عمّن لا يلتزم بها أصلاً ولأنها تستلب الكثير من الحرية الشخصية. والكاتب هنا، عبر آراء وتعليقات المشاهدين (الممثلين)، يُعلن عن الثيمة التي ستتناولها المسرحية، ويشدّ انتباهنا إلى مؤدّاها، عبر شيء من الواقعية تشكّل باعثاً على التناول الموضوعي للثيمة (عكس الذاتي) ويضمن بذلك – إلى حدّ ما – هضم المتلقي للطُعم الذي يلقي بِهِ الكاتب عبر صفحات المسرحية، ومن خلال نصّها.

لن تتوقف مُداخلات المشاهدين (الممثلين) بعد ذلك، على امتداد المسرحية، وهي في أحيان غير قليلة تتخلى عن سمة مضاعفة التجسيدية لغاية النص، وتكتفي بإشاعة هذا الجو المتسم بالغرابة على المشاهد الحقيقي الذي لم يألف أن يتكلم من يقبع بجانبه مع من على المنصة، ويخاطب من قبل الممثلين. ((أصوات ومن أماكن غير محددة من القاعة)) (كاوه دلدار ص٧) سيتضاعف الرعب والغرابة بعد ذلك، والذي كان قد ابتدأ مع اللافتة التي تمنع المشاهدين من مغادرة القاعة قبل انتهاء العرض (ص١٧)، يتضاعف هذا الرعب وهذه الغرابة في طريقة تعامل الممثلين مع المشاهدين مع خروج (ضحّاك) من السلّة التي أُنزل فيها من أعلى المسرح، ويكون قُبحُ منظرِهِ باعِثاً على الاشمئزاز والهلع الذي سيُثير المُشاهدين (الممثلين)، فيندفعون إثر ردود فعل سريعة للتعبير عن ذلك ((طفلة: (في السادسة. من القاعة) ماما.. أخاف.. هذا يُخوّفني. الأم:

---

(١) السؤال، ص١٠.

(تنهض) لنخرج.. يا بنتي.. لنخرج.. قبلما يُغمى عليك. الصوت: لا أحد يخرج. لا أحد.. يتحرك (الصوت صادر من الرجال الآليين). الأم: (بخوف) ويحي.. (تعود إلى الجلوس). اجلسي حبيبتي. الطفلة: ولكني.. لا أُطيق النظر إليه. الأم: تحمّلي.. يا بُنيتي تحمّلي. أخشى أن يكون ما ينتظرنا في الخارج أفظع))[1]. وربما لا نجدنا في حاجة إلى التنويه عن أن (الأم والطفلة) من بين المشاهدين، ومؤكّد أن وجودهما مقصود، فهما في حقيقة الأمر (ممثلتان) أُنيطَ إليهما دورا مشاهدَتين.

يشرع المشهد المرقم (١) من مسرحية (كاوه دلدار) والمعنون (الحقيقة طائر بمليون جناح)[2]، بحوارٍ متبادل بين المشاهدين (الممثلين) وتذمُّر بسبب تقليص مدة الاستراحة إلى خمس دقائق (وذلك ما لم نألفه في مسرحيات أخرى). وامتعاض من الفوضى التي طبعت أحداث المسرحية في فصلها الأول، التي كانت مقصودة من الكاتب، ويسترسل المشاهدون (الممثلون) في حوار يلقى ما لا بأس به من الإضاءة على مضمون الفصل الأول. وسيخاطب الشاب الجمهور مستصرخاً المشاهدين لمدّ يد العون، ومساندته في إعادة مجرى الأحداث إلى مسارِها الصحيح. ويصل الأمر بالشاب والفتاة إلى أن يطلبوا أوراقاً وأقلاماً من المشاهدين (الممثلين)، وسيستجيب المشاهدون (الممثلون) لذلك، لكن ليس بدون عبارات وتعليقات تزيد من الشعور بالغرابة تجاه اللامألوف الذي حدث في هذه المسرحية من حيث الشكل، وقد كان ذلك سبباً رئيسياً في خلق التغريبية بين المشاهد والنص، وعاملاً مهماً في وضعه موقع الفاحص، والمتأمّل بوعيٍ فكريٍ كُلَّ ما يدور بين طيات النص، وآخر ذلك أن يتوجه الشاب والفتاة إلى المشاهدين طالبين منهم أن يُشاركوهم في تجسيد أدوار شخصيات معيّنة بعد غياب الفرقة الأصليّة، ذلك ما لن يستجيب له المشاهدون، الحقيقيون والمُصطنَعون على حدٍّ سواء. ومن خلال ذلك تَحقّقتْ سِمة من سمتين نظر لهما بريخت وعمل بموجبهما عبر تطبيق نظريته على مسرحه:

الأولى: إمكانية تجسيد الدور من قبل أيِّ شخصٍ كان، وذلك ما كان سيتحقّق لو أن أحد المشاهدين وافق على ذلِكَ ولا ضير إنْ تمّ ذلِكَ بصورة مفتقرة إلى الفن إذ ليس من الضروري إيصال الشخصيات، بل إيصال ما تقوله فقط، وبهذه الصورة فإن المسرحية

---

(١) كاوه دلدار، ص٣٨.

(٢) كاوه دلدار، ص٨٥.

الملحميّة ستكون مثل محاضرة يُلقيها أستاذ لبيب.

الثانية: إمكانية الاستعانة بالوسائل الإيضاحية، كاللافتات، والعوارض السينمائية، والملحقات اليدوية، والأقنعة والدمى. وهذه السمة الثانية هي التي تحققت في (كاوه دلدار) إذ استوظف الشاب والفتاة دُمى لتجسيد شخصيات المسرحية بعد أن رفض المشاهدون طلب الشاب والفتاة في أن يُشارِكوهم التمثيل. يُسمّى ذلِكَ فنياً (بإزالة الجدار الرابع).. إذ أن (بريخت) كان قد تأثر بآراء (راينهارت) و(بسكاتور) اللذين يجدان مشاركة الجمهور في أحداث المسرحية وارداً. وذلك يدعو إلى الاعتقاد مع شيءٍ من التأكيد بهضم واستيعاب زَنكنة لكلّ النظريات السابقة والمعاصِرة له[1].

٣- النصوص العرضية.. (الجوقات، الأناشيد-الكورالية-)

نداءات في القاعة، وهتافات كلها تقطع الحدث وتعلّق عليه من أجل أن لا يرتمي المُتلقّي في الحدث الأساسي كما لو يرتمي في مجرى النهر[2]. ويختتم زَنكنة نسبة كبيرة من نصوصه المسرحية بنشيد تؤدّيه الجوقة التي أحياناً ما لا تكون قد وجِدَت لهذا الغرض فقط، إذ قد يُشارِك الممثلون في ذلك وأحياناً نَجد أن أصواتاً تصدح بأناشيد كلماتها تعاني العناية الفائقة في الانتقاء، تُختَتَم (السؤال) بنشيد يؤدّيه الممثلون..

وإذا شئتم أن يعتدل الميزان.

أن ينجو البريء.

والمُجرم يُدان..

فلنعمل معاً على تغيير الزمان..

كل زمان

لا يعتدل فيه الميزان..[3]

وربّما كان هذا النشيد، المقطع الذي كوّن مضمون المسرحية، واختزل أسئلتها

---

(١) ينظر: مسرحة المسرح.

(٢) ينظر: مسرحة المسرح.

(٣) السؤال، ص٧٦.

المبعثرة بين طياتها في سطورٍ مؤدّاة من قبلِ جوقة ممثلين، وهم الذين أدّو الأدوار. ولا نغفل عن الإشارة إلى كون هذه المسرحية قد ابتدأت بنشيد وجوقة مُهِّد من خلالِه للثيمة التي ستتعرض لها المسرحية.

وإذا كانت (كاوه دلدار) لا تضجَ بأناشيد مقصودة البناء، والعبارات كتلك التي طالعتنا في (السؤال)، فإن أجواء الفوضى التي أُشيعت فيها، بإرادة من الكاتب نفسه، كان أحد أسبابها الأصوات، والصرخات والزعيق المتفجِّر من هنا، وهُناك داخل القاعة، كما كان (زينب وجمال) في أحيان كثيرة، يتّحد صوتاهما في عبارات يدعوان من خلالها الجمهور إلى الانتفاض بوجه (ضحّاك–النمر).

ولم تخلُ (المونودراما) –مسرحية الشخصية الواحدة– من النصوص العرضية، واختُتِمَ عِناد الحجر الأخرس في (تكلّم يا حَجر)، وإعراضه القاتل عن التفوّه، بصوت الجمهور في القاعة، متداخلاً مع صوتِ جماعيٍّ من الخارج، على نحوٍ كورالي جميل ومؤثر:

وأخيراً

قد تكلّم الحجر..

اسمعوها.. افهموها..

اسمعوا.. افهموا..

لغة الحجر..

أيُّها البشر..[1]

---

(١) تكلم يا حجر، مسرحيات بغداد، ١٩٩٤، ص ١١٥، مسرحيات دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٤، ص١١٥.

حوار مع الناقد والمسرحي صباح الأنباري[1]

– هل تعتقد أن بواعث الكتابة عند محيي الدين زَنكنة مرتبطة بأسرته، وهل الكاتب بحاجة إلى أُسرة متذبذبة يعاني من وجوده فيها كي يُبدِع؟

الأنباري – أعتقد بذلك وأُقرُ بِهِ، لو أنه لم يعانِ من تسلطية الأب ربما كان له شأن آخر في الكتابة.

– هل يتوفر مسرح زنكنة على الملحمية؟

الأنباري – المسرح الملحمي (مسرح بريخت) يقف بالضد من مسرح (ستانسلافسكي). فالأخير يقول بأن الممثّل عليه أن يتقمّص الشخصية ويتحوّل إليها بكلّيته (أي أنه نادى بالإيهام). أما (بريخت) فقد دعا إلى كسر الإيهام في المسرح وبرأيي إن مسرح زنكنة مزيج من الأثنين فضلاً عن استيفائه لكلّ من سبَقَه فهو مُزدرد لِكُلّ النظريات التي قيلت في المسرح.

– كيف انعكسَ العمل في المجال الروائي على أعمال زنكنة المسرحية؟

الأنباري – محيي يُكثر من الحوار ويوظّفه سردياً فيؤدي وظيفة مزدوجة. وهذه مسألة أكّد عليها كُتّاب القصة والرواية. استمرار الحوار يؤدّي إلى تعدد إيقاعات العمل و زَنكنة خبير في توظيف هذا الجانب في أعماله المسرحية.

– ما مدى تعاطفك مع الرأي القائل إن زَنكنة سقطَ في قوقعة فكرية جعلت هدفه واحداً في كُل أعماله؟

الأنباري – يُقال: (إنّ الكاتب في كُل أعماله كالموسيقي يعزف على وترٍ واحدٍ ألحاناً مختلفة). وأنا أؤيد هذه المسألة. السبب أن زَنكنة يسكنه همّ ثقيل لا بُدّ من إزاحته والإفصاح عنه فهو يشعر بالتوازن بينه وبين العالم. وما دامت المشكلة لم تُحسَم فإنه يمضي قُدُماً في محاولاتِهِ من خلال أعمالِهِ.

– ما مفهومك للواقعية والتجديد، وهل تجد سِماتهما عند زَنكنة ؟

الأنباري – عادةً يكون التجديد في الشكل لأن المضامين هي انعكاس للبُنى الفكرية

---

[1] أجرى الحوار مؤلف الكتاب بتاريخ ١/٢/٢٠٠٠

للإنسان منذ أن وجِد. لذا فإن التجديد في المضمون صعب البلوغ أما الأشكال فإنها تُمثّل ميدان التجديد. وإنه من الضرورة بمكان الإشارة إلى أن التجديد في أحدهما لا بُدَّ أن يَنتُجَ عنه تجديد في الآخر ولأن هذه العملية صعبة فإن إمكانية التجديد تكمن غالباً في الشكل.

– هل خاض زنكنة عالم الكوميديا؟

الأنباري – نعم كتبَ الكوميديا السوداء المُبطَّنة بسخرية قاتمة. حتى أعماله الكوميدية نجد فيها سماتِهِ المعروفة. الخيانة، القتل، الإرهاب، الاغتصاب الروحي..

حوار مع محيي الدين زَنكنة[1]

– كيف تتشكّل الفكرة عند محيي الدين زَنكنة ، أمِن ضغطِ موقفٍ مَعيّن، أم عفواً، أم بسابق تدبير؟

زنكنة – أحياناً تكون خاطرة.. وأحياناً أخرى بسابق تدبير، أو ربّما من ضغط موقفٍ معيّن. وربما تتشكل الفكرة وتتّخذ شكلها المتكامل خلال عملية الكتابة نفسها حيث تستولد الفكرة.. فكرة أخرى وتتطوّر أثناء عملية الخلق الأدبي.

– بما أنّكَ كتبتَ في كُل الأشكال النثرية، هل تعاني من تحديد القالب الذي ستصبّ فيه الفكرة، وهل الغلبة تكون دائِماً للمسرحية، ولماذا؟

زَنكنة – لا أُجبِرُ أفكاري على أن تُعتَقل ضمن شكل أدبي مُعيّن.. بل أمنحها الحرية لتتنفّس ثمّ يتحدّد تبعاً لذلِكَ شكلها. وأشير إلى إنني في أول مشواري كتَبتُ القِصص القصيرة مُستغِلاً سهولة النشر في الصُحف والمجلات.

– هل تميل إلى السيميائية في أعمالك، وما هو موقفك من المصطلحات النقدية الأُخرى؟

زَنكنة – المُصطلحات النقديّة تُمثّل إفرازات الفكر الإنساني لكِنّني مع ذلك لا أتّفِق مع النَقد الذي يُحيل النُص الأدبي إلى مجموعة أرقام، وأرفضه ولا يشغلني البتّة، ومع ذلك تتوفر كِتاباتي على المصطلحات النقديّة.

– يبدو لي أنّك تتعمد الإيحائية والترميز في اختيارِكَ لأسماء شخصياتك، وتعمد إلى عقد علاقة بين الشخصية وطبيعة الدور الذي ستضطلع بِهِ، ما تعليقك؟

زَنكنة – أؤيد ذلك، وأُقرّه، معظم أعمالي ترتبط الأسماء فيها بالشخصيات الحامِلة لها، مع بعض الاستثناءات.

– إشراك المشاهدين في المسرحية، كيف يتمّ ذلك؟ ولِماذا تَعمد إلى إناطة أكثر من دور للممثّل نفسه؟

زَنكنة – الغاية من إشراك المشاهدين، الذين هم بالتأكيد ممثّلون، هي الكسر للإيهام

---

(١) أجرى الحوار مؤلف الكتاب بتأريخ ١/٢/٢٠٠٠.

الذي يقع فيه المُشاهد تِجاه النصّ المسرحي وحمله إلى أرض موضوعية في التلقي للنصّ، والحُكم عليه ومنعه من التعاطف مع النص.

– (صفوان بن لبيب) هل هو طيّب حدّ السذاجة، وهل إن موته انتقاد مبطّن له ولـ(أمثاله)؟

زَنكنة – مصير (صفوان) هزّة.. أو صعقة للمجتمع. علّه يتأثّر فيمنع وقوع مثل ذلِكَ مُستقبلاً.

– هل تنشد اليوتوبيا في أعمالِكَ، وإذا علِمنا أنها لم تتحقّق يوماً، فهل تتمنى أن تتحقّق؟

زنكنة – لأن العمل الأدبي عالمه مُتخيّل، لذا فإنه يمتاز بكونِهِ مِثاليّ الأبعاد. يُفتّش فيه الكاتب عن الحياة الأجمل والأكثر مثالية. فالمثالية وارِدة وأساسية وتمثّل دافِعاً قويّاً للكتابة، فضلاً عن أنّ مهمة الكاتب هي الإشارة إلى الجانب المُشرق للحياة بِذكرِ نَقيضِهِ. عند ذلك يتحقّق التوازن بين العالم الذي يعيشه الكاتب وبين عالمه الداخلي.

– هل سُرِقَ المسرح من القصة أم العكس، وما علاقة (الجراد) بذلك؟

زَنكنة – كلّ منهما مُستقل بِسماتِهِ الخاصة، لكنّه غير معزول عن الآخر من نواحٍ أُخرى. اهتمَ للمكان بشكل كبير، كما إن الحدث لا ينمو على وتيرة واحدة، إنما ينمو على امتدادٍ غير متّصل وبرأيي، فإنه حتى المقالة تستوجب صراعاً ونَفَساً دراميّاً بين ما يعتمل في دخيلة الكاتب من أطراف مُتنازعة، تحقّق صراعاً يُفرز موضوع المقالة.

– كيف تنظر إلى المدرسة الشكسبيرية؟

زَنكنة – شكسبير عظيم، ومسرحه ينضح عظمةً وجمالاً، يحظى الجانب النفسي لديه بالاستثمار الجاد المُتقَن، يعجبني استثمار الجوانب النفسية في أعمال كل من سبقوه كـ(سوفوكلس، يوريبيدز، اسخيلوس). فهُم أوغلوا في أعماق العوالم النفسيّة للإنسان.

– في أعمالِكَ، تقترب بِشدّة من العامة وتحبّهم وتمنحهم الدور الفاعل. فهل تعتقد أنّهم أهملوا دورهم في الحياة، أم أن عائِقاً حالَ بينهم وبين تحقيق هذا الدور أم السبب هو أنهم مفطورون على السذاجة والخضوع للتنويم الجماعي؟

زَنكنة – مهمّة الأديب أن يُساعِد الإنسان على اكتشاف طاقاته. يقول ماركس: ((ما دامت الظروف هي التي تصنع الإنسان، فلنصنع ظروفاً إنسانية)). وفي كل الأحوال

يجب أن تصل الحقيقة إلى الإنسان. وتلك مهمّة الأدب، والأديب.

– من منظور موضوعي، بعيداً عن كونها هاجِساً لديك. كيف تنظر إلى الكتابة في العصر الراهن؟

زَنكنة – الكتابة إثبات وجود. وإذا كفَفْتُ عن الكتابة.. كفّت أنفاسي عن الموران. لا شكّ أن الكِتابة مُلزَمة بأن تواكب العصر. على الكاتب أن يتمثّل في ذهنه كل مبتكرات العصر ويهضمها ثم يفرزها على وفق منظورهِ الخاص.. على نحوٍ عفوي بعيدا عن الحشر، حِفاظاً على النص من شيوع طابع الصنعة عليه.

– هل تعتقد أن أعمالك الأدبية حقّقت ما أردته منها، أي إحداث الانقلاب والتغيير، وقد صرّحت في مسرحية (الأشواك) بأن الحل لا يكمُن في الكلمة إنّما الحل هو في السلاح أيضاً؟

زنكنة – مهمّتنا إيصال الحقيقة لا غير. والتغيير يتأتّى من تراكم التجارب الإنسانية، الأدبية، والفنيّة، وغيرها فكتب الفلسفة لم تُغيّر الناس في يوم وليلة.

– يقول الناقد (باسم عبد الحميد حمودي) أنّك التزمت بهيكل فكري واحد رغم تعددية الأشكال، ما مدى تقبلك لهذا الرأي؟

زنكنة – لا أتّفِق مع الرأي القائل بـ(واحدية الموضوع) في أعمالي بل أسميه تقارباً فالكاتب يرتبط بهدف أساسي يسعى لبلوغه. هناك خيط يمتد في أعمال الكاتب، يمتد في ذهنه ويظهر في آثاره فيكون باعِثاً على الاعتقاد بالواحدية.

– أتعتقد انك راضٍ عمّا أنجزته؟

زنكنة – لستُ بِراضٍ أبداً، فالطموح لا ينتهي.

المراجع

أولاً: المطبوعات

أ: مسرحيات زنگنة حسب الترتيب الزمني لصدور كل منها.

١- مسرحية السرّ: ط١، مطبعة العربي الحديثة، النجف، ١٩٦٨.

٢- مسرحية الجراد: ط١، مطبعة دار الساعة، بغداد، ١٩٧٠.

٣- مسرحية السؤال: ط١، منشورات وزارة الإعلام، بغداد ، ١٩٧٦.

٤- مساء السلامة أيها الزنوج البيض: ط ١، مطبوعات الأمانة العامة للثقافة والشباب، كردستان – العراق، ١٩٨٥.

وتتضمن المسرحيات الآتية:

مساء السلامة أيها الزنوج البيض، العلبة الحجرية، لمن الزهور.

٥- مسرحية كاوه دلدار: ط١، مطبوعات الأمانة العامة للثقافة والشباب، كردستان–العراق، ١٩٨٠.

٦- مسرحيات: ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤.

وتتضمن المسرحيات الآتية

الأشواك، تكلم يا حجر، العقاب.

٧- مسرحية رؤيا الملك: ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٩.

ب: المؤلفات الأدبية والنقدية (مرتبة زمنياً)

١- مأساة مكبث (مسرحية)، وليم شكسبير، ترجمة وتقديم جبرا إبراهيم جبرا، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان، ١٩٨٠.

٢- مسرحيات وروايات عراقية في مآل التقدير النقدي: د.علي جواد الطاهر، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣.

٣- هؤلاء في مرايا هؤلاء: مؤيد عبدالقادر، ج٣، ط١، منشورات مكتبة المنصور، بغداد، ١٩٩٩.

ثانياً: المخطوطات

١- البناء الفني لخماسية مدن الملح (دراسة في شعرية التأليف السردي)، رسالة دكتوراه في اللغة العربية، حسين حمزة الجبوري. مقدّمة إلى كلية التربية (ابن رشد) جامعة بغداد.

إشراف د. علي عبد الرزاق حمود السامرائي، صفر، ١٤١٦، تموز ١٩٩٥.

ثالثاً: الصحف والمجلات (مرتبة زمنياً)

أ: الصحف

١- محيي الدين كاوه: د. علي جواد الطاهر، الجمهورية، ١٩٨٥/٧/٢٧

٢- في أروقة مهرجان السينما والمسرح: سلام كاظم، القادسية، ١٩٨٩/٣/١٦.

٣- مسرحيون عراقيون (محيي الدين زنگنة): ياسين النصير، القادسية، ١٩٨٩/٤/١.

٤- محيي الدين زنگنة روائياً (ملاحظات أولى): باسم عبد الحميد حمودي، القادسية، ١٩٩٣/٥/٢٧.

٥- الأديب والعزلة: د. فاضل عبود التميمي، القادسية، ١٩٩٩/١١/٨.

ب: المجلات

١- الجسد والأبواب: سليمان البكري، الأقلام، عدد ٣، سنة ٣٤، بغداد، ١٩٩٩.

٢- رياح شرقية رياح غربية: ناطق خلوصي، الأقلام، عدد ٣، سنة ٣٤، بغداد، ١٩٩٩.

٣- أنا-الراوي الغائب: محمد علي النصراوي، الطليعة الأدبية، عدد ٣، تموز/آب/أيلول، بغداد، ١٩٩٩.

٤- شعرية القصة القصيرة في العراق: د. حسين حمزة الجبوري، الطليعة الأدبية، عدد ٣، تموز/آب/أيلول، بغداد، ١٩٩٩.

٥- مسرحة المسرح: رياض موسى سكران، الطليعة الأدبية.

٦- حلقة الوصل المفقودة: محمد قاسم الياسري، الموقف الثقافي، عدد ٢٣، أيلول-تشرين الأول، بغداد، ١٩٩٩.

٧- إشكالية التغريب وأسلوب التمثيل: رياض موسى سكران، الموقف الثقافي، عدد ٢٤، تشرين الثاني-كانون الأول، السنة ٤، بغداد، ١٩٩٩.

٨- يوسف عبد المسيح ثروة والنقد المسرحي: علي مزاحم عباس، الموقف الثقافي، عدد ٢٤.

٩- رؤيا الملك الوحشية: علي مزاحم عباس، آفاق عربية، عدد ١١-١٢، تشرين الثاني-كانون الأول، بغداد، ١٩٩٩.

رابعاً: الندوات والمقابلات الخاصة

١- ندوة عن سيرة محيي الدين زنگنة الأدبية للناقد والمسرحي صباح الأنباري، كلية التربية،

ديالى، ٧/١١/١٩٩٩.

٢- حوار مع الناقد والمسرحي صباح الأنباري. بتاريخ ١/٢/٢٠٠٠ صباحاً.

٣- حوار مع الأديب محيي الدين زنگنة. بتاريخ ١/٢/٢٠٠٠ مساء.

الفهرس